مختارات ميريت

الاتجاهات الأدبية والنقدية الحديثة

"دليل القارئ العام"

مود العشيرى

الاتجاهات النقدية والأدبية الحديثة

دليل القارئ العام

الاتجاهات النقدية والأدبية الحديثة

دليل القارئ العام

محمود أحمد العشيري

الطبعة الثانية، 2003

6 (ب) شارع قصر النيل، القاهرة

تليفون / فاكس: 5751500 (202)

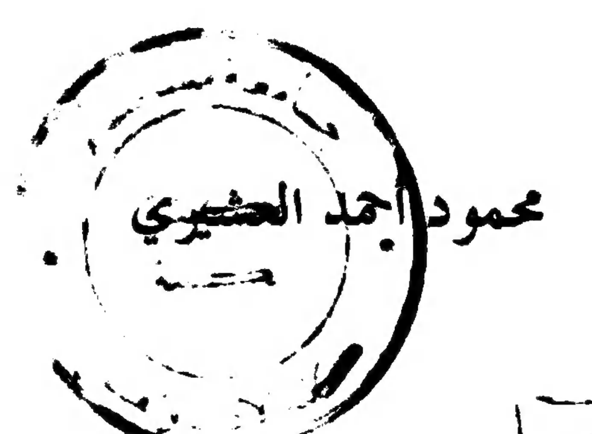
merit56 @ hotmail. com

الغلاف : **أحمد اللباد**

المدير العام: **محمد هاشم**

رقم الإيداع: **2003/2161**

الترقيم الدولى: **977-351-072-7**

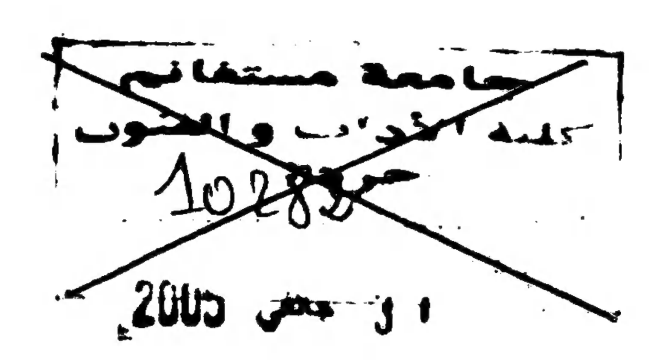


محمود أحمد العشيري

الاتجاهات النقدية والأدبية الحديثة

دليل القارئ العام

الكتاب الفائز بجائزة أحمد بهاء الدين
(الدورة الثالثة 2002م)



ميريت للنشر والمعلومات
القاهرة 2003

"شـــتانَ مـــا بين عملين؛ عمل تذهب لذته، وتبقى تبعته، وعمل تذهب مؤنته، ويبقى أجره"

علي بن أبي طالب رضي الله عنه

شكر

إلى ... جمعية أصدقاء أحمد بهاء الدين.

إلى ... ا.د. فريال جبوري غزول.

... لقاء ما قدموا لإنجاز هذا العمل

فهرس

"جائز أن يكون المألوف، المبتذل، اسهل، أكثر إبهاجًا وراحةً. بالطبع عالم إقليدس أبسط كثيرًا من عالم إينشتين، ومع ذلك فالعودة إلى إقليدس مستحيلة"

يوجين زمياتن.

قبل أن نبدأ:

الكتابة التي نبتغي تقديمها كتابة نقدية لا تتنازل عن إحكامها العلمي، ولا تترفّع عن توضيح المبهمات، وتفصيل الموجز، وإضاءة الأفكار، وضرب المثل أحياناً. وهى وإن استهدفت القارئ العام، فهي تستهدف القارئ (الجاد)، فبعيد عن نواظرها التسلية أو تزجية الفراغ. القارئ الذي نبتغيه قارئ لديه شئ من المثابرة والحرص على المتابعة وإمعان النظر.

لقد كان لدينا رواد يكتبون عن كل ما هو حديث في وقتهم، وتحتاجه ثقافة قارئيهم، يكتبون للقارئ العام بلغة لا يخطئوها الصواب ولا يفارقها الوضوح. فيكتب "العقاد" مثلاً عن "نيتشه"، و"شوبنهاور"، و"دارون"، و"ماكس نوردو"، و"عمانويل كانت"... ويكتب "على أدهم" عن "تولستوي"، و"شوبنهاور"، وعن التاريخ، والأخلاق، وفلسفة الجمال، و"فولتير"... هؤلاء وغيرهم، كثير من أمثالهم أو ممن هم دونهم علماً أو شهرةً. وهاهو "جان-فرانسوا ليوتار"- واحد من أهم فلاسفة ما بعد الحداثة- يحاول تبسيط المفاهيم، فيكتب كتيبًا يسميه الناشر- بموافقة "ليوتار" بالطبع - "شرح ما بعد الحداثة للأطفال"! وهو مجموعة مقالات بعث بها "ليوتار" إلى عدد من أصدقائه بغرض شرح مفهوم ما بعد الحداثة في محاولة تعليمية مُبسّطة.

أمـــا لديـــنا الآن فقـــد وقع (القارئ العام غير المتخصص) المتشوق لـــلمعرفة، بين تخصص الأكاديميين وسطحية بعض غير المتخصصين في صحفٍ

تكتب في كل شيء ولا تكتب أي شيء، ومقالاتٍ أريد بها فقط أجر مدادها، أو الرمي بسهم في معركة كلامية، كل المحاربين فيها خاسرون.

الصورة التي نرومها عن المواضيع التي نكتب فيها صورة تقدم القاسم المشترك الأعلى لسائر الكتابات في هذا المجال، متغاضين عن التفصيلات الدقيقة أو الخوض في اختلاف وجهات النظر. نحن نبتغي تقديم مدخل مبدئي للقارئ العام إلى الموضوعات التي نتحدث فيها، يستطيع بعدها الدخول إلى الكتابات المتخصصة دون أن يجد خلطًا أو تشويشًا.

بدايةً، نسأل سؤالاً: هل يمكن أن نحدّث القارئ غير المتخصص عن الحداثة، وما بعد الحداثة، والبنيوية، والتفكيك،...؟ لكنني أجدني أسأل سؤالاً آخر، ربما كان أكثر إلحاحًا هو: هل يمكن ألا نحدّث القارئ العام عن هذه الموضوعات؟ هل يمكن لنا أن نظل متخلين عنه، أسيرًا لزخم المناقشات حول هذه الموضوعات، مناقشات وإن اتسمت لغتها بالدقة والصحة لا تفارق الغموض، وعندما تتسم بالوضوح تتعرّى عن الإحكام والصحة في كثير، وتفرط في اختزال الأوّليات. هذا فضلاً عن أن هذه الموضوعات نفسها يتحكم فيها لدى القارئ غير المتخصص (الفهم الشائـــع) بما ينطوي عليه من مغالطةٍ أحيـــانًـــا وانحرافاتٍ في الفهم متعددة.

"خطة الكتاب "

يهدف الكتاب إلى التعريف الموضوعي باتجاهات أدبية وفنية شملت غالبية الفنون والآداب والسلوك ونمط التفكير، وطبعها الأعمال الأدبية بنمطٍ خاص وسمات مميزة.

وهنا لا نخلط بين المعرفة الموضوعية وبين الدعوة لاعتناق الأفكار وتبني المواقف أو التحفيز إليها. إنما نريد بياناً للصورة بما يسمح للقارئ باتخاذ موقف. إننا فقط نضيء له الفضاء ونساعده على اكتشافه، فإن راق له سكنه، وإن لم يَرُق مضى إلى فضاءٍ آخر، أو ربما أعاد تشكيل فضاءه الخاص، وضرب فيه بخيامه، وهذا غاية المبتغى.

ولعل أخطر ما في الموضوعات التي نكتب فيها هنا هو صعوبتها سواء في لغاتهـــا الأصلية أو في الترجمات العربية. والصعوبة بادئة من تعقد الموضوع وصعوبته أيضًا، حيث تَشعَّبَ الحديثُ في الأدب مثلاً– التنظيرُ له على سبيل الخصـــوص– بـــين الفلسفة، وخاصةً علم الجمال، وعلم النفس، ونظريات التحلـــيل النفسي، وعلم الأساطير، وما أنتجته النظريات العلمية من مبادئ وأُطُر تُغَيِّرُ نظرتنا للكون بأثره وبطبيعة نظرة الإنسان له ووضعيته فيه. أيضًا لم يخـــل التـــنظير للأدب من طائفة واسعة من المصطلحات يتحرك عليها العلم ويقـــدم مـــن خلالهـــا تصوراته، وصار على من يريد أن يتفقّه في نقد الأدب الحديث خاصةً– أن يحيط بها.

وهذا ليس بغريب على طبيعة العصر الذي نحن فيه؛ فالسيارة على سبيل المثال تحتوى من الأسماء التي تغدو كالاصطلاحات ما يخفى على غير المتخصص أو غير الممارس لإصلاح أعطالها. وهى معرفة لم يكتسبها صاحب السيارة إلا بالاستخدام والألفة وطول المعاشرة. أما عندما ننتقل إلى حيز النقد

الأدبي، فيأبى البعض عليه أن يقول كلامًا لا يُفهم من أول مرة كما يقال- وينكرون عليه أفكاره العميقة واصطلاحاته الخاصة ، وكأنه يجب ان يكون مهنة الجميع. وفى المقابل، نحن لا نوافق أن تكون المعرفة النقدية بكاملها كهنوتية، فما دام الأدب
يُستَهلك مع القارئ العام فحقه أيضًا أن تقدم له جرعة عامة، تمثل له مقدمةً للعلم والفهم وإشارات ضوء تهديه في تَفَهُّم سير الأعمال الأدبية وسير حركة الأدب والنقد بكاملها. فالداعي، إذًا، إلى هذا الكتاب هو حق القارئ غير المتخصص في حدٍ أدنى من المعرفة العلمية الموضوعية المتسقة، التي تشكل مدخلاً للعلم، وإحاطة كافية بالمبادئ الأساسية.

ولعله ليس ادّعاءً أن موضوعات هذا الكتاب هي أكثر الموضوعات إلحاحًا في الطرح، وتجاذب أطراف الحديث في الجلسات التي تتناول الأدب وتُعَلِّق عليه أو تقول فيه حُكْمًا. وفضلاً عن هذا، انقسامُ الناس حول الموضوعات التي نعرض، بين معجبٍ مؤيدٍ أو رافضٍ باغض، وقلة قليلة هم المتعاملين معها في جوٍ صحيٍ من الأخذ والرد والتوظيف والمناقشة والاعتراض.

ولعل أكثر ما يثير العجب أحيانًا والشفقة في أحايين، أن بعضًا من مبادئ هذه الاتجاهات الأدبية والنقدية الأساسية صارت معروفة لدى الكثيرين، أو صارت كاليقين لدى البعض، ومع ذلك قد يتحدث متحدث بمبادئ هذه الاتجاهات واصطلاحاتها ومهاجمًا إياها في ذات اللحظة، غير مدرك أن ما يتحدث به، هو بضاعتها وسهمها، الذي يريد أن يصوبه إليها باسم رأيه ويقينه. فقد غاب عنه التنظير الواضح للاتجاه ومبادئه واصطلاحاته؛ فيخلط حينئذٍ بين الاتجاهات والنظريات ما اتسع له الخلط. فمن لا يسمع- وربما في سياقات واحدة- مصطلحات مثل: (الحداثة- ما بعد الحداثة- قيمة السؤال-

التناقض- الشكل الفني- البنية- العمل أو الأثر- النص- الآنية- موت المؤلف- التناص- توظيف التراث- المفارقة- الغموض- التفكيك- التأويل...) إننا نرغب في إضاءة مثل هذه المصطلحات والتنبيه إلى حدود استخدامها ووضعها في سياقاتها.

وفي تعاملنا مع الاتجاهات الأدبية والنقدية- كما في الحداثة على سبيل المثال- لا نبتغي تقديم صياغة تاريخية لا تفلت شاردةً أو واردةً؛ فيحدث أحيانًا أن نستبعد بعض المبادئ والدعاوى المبالغ فيها والتي كانت ردود فعل لظروفٍ خاصة. ونَعرِض في بعض الأحيان عن بعض المعالم السلبية التي انحرفت عن المجرى الكبير. ونحن في ذلك لا نبتغي تجميل الصورة وإنما نتعامل- في إطار الحداثة- بمنطقها الانتقائي الفعّال، وهو المنطق الذي حددته هي نفسها إطاراً للتعامل مع التراث. لقد دخلت بدايات الحداثة وأوائل عصور ازدهارها، تلك العصور المفعمة بالتعدد والتباين باب التاريخ ، ولنا أن نقرأها بما يعيننا على حاضرنا؛ فنأخذ ما هو أصيل فيها ويسمح برؤية مستقبلية مفيدة. فتكون الحداثة، بالنسبة لنا، درس الماضي والحاضر الذي يدفع بنا إلى التقدم.

نحن لا نبتغي إحاطة الوزّان الذي يجمع الحسنات في كفة، ويضمّ المساوئ في أخرى ليرجّح بينهما، وينتهي إلى الرفض أو القبول. فما هذا مقياسنا ولا طريقتنا في النظر. وإنما نبتغي رؤية (القوى الدافعة) في النظريات والمناهج، و(المبادئ التي لا تفتأ تدفع إلى رؤيةٍ أفضل وعالم أرقى، نؤكد على إيجابياتها الخلاّقة متجاوزين وهداتها بعد أن نكون قد أخذنا منها دروسًا للمستقبل.

وإذا ما كُنّا نحلم بإنتاج نظرية نقدية عربية – إذا كان ثمة مجال للعرقية في المعرفة- فلن يتأتى ذلك إلا بعد إرفاد القاعدة العامة من القُرّاء

المهتمين بالأدب والنقد بالمعارف الأصلية في تطوراقا النهائية، لئلا نعيد اختراع الدراجة من جديد. عندها يمكن للمتخصصين أن ينتجوا إبداعهم، فلابد من خلق الطقس المناسب والجو العام الملائم للإبداع.

وصاحب البحث ينطلق من تصور مؤداه أن "النظرية النقدية" نظرية علمـــية كنظريات العلوم الطبيعية في عموميتها، فكر "إنساني" يتفق فيه البشر باتفاق قدراقم، فليس ثمة مجال لتخصصات عرقية في مجال المعرفة. فلا ترفعُ رأيًـــا ولا تحـــطُّ منه ملاحظاتٌ ما إلاّ قدرَ ما تُسْهِم به في بناء اتساق المنهج– اتســـاقٍ نسبي بالطبع. والشأن كذلك في النظريات العلمية، فالمعول فيها على تماســـكها في مواجهـــة الظواهر، وقدراقا على تقديم إجابـــات عن الأسئلة القائمـــة حولهـــا. إن الـــنظرية بناء علمي قابل للتداول، والمنهج خبرة قابلة للتعميم.

ويجب أن نتخلى عن شعور التبعية للآخر الغربي، حتى لو لم نكن نمتلك ما لديه، مادمنا على الطريق نقرأ ونستوعب بصبرٍ وأناةٍ وعزم، لأننا إذا ما وعينا استطعنا أن نعيّن مشكلاتنا، محاولين الإجابة عنها، بدلاً من تقديمنا محاولات باهظة للإجابة عن أسئلة ربما لم نعِها جيدًا. نحن جميعًا شركاء في إنتاج المعرفة، طالما أننا نحاول، فليس النقد هو ما ينتجه المركز فقط، الهامش أيضًا له دور وحساب، والأدوار يمكن لها أن تتبادل– لكن أن نقرأ من باب الاستهلاك، فهذا ما سيلقى بنا خارج الوجود والتاريخ.

واخترنا هذه الموضوعات تحديدًا لّما وجدنا توقفَ القارئ غير المتخصص من الاتجاهات الأدبية عند الرومانتيكية، وقد يمتد بفهم مشوش أحيانًا إلى الواقعية والرمزية– وهى تجليات حداثية– غير أن أكثر مفاهيمها شيوعًا هي أقلها عمقًا. كما لا يشيع من النقد الأدبي سوى صورة تعليمية عن النقد الجديد– أحد مدارس النقد الأدبي في القرن العشرين– هذه الصورة

تلقّاها الجميع في مراحل التعليم العام، وتوقفت عندها المعرفة النقدية للعامة، إلا المتابع المدقق. ولكن الأمر يزداد خطورة مع تَسَرُّب هذه الصورة التعليمية إلى بعض كليات الجامعات في ظل أزمة التعليم والعلم في الجامعات المصريّة، وتَسَرُّبها أيضًا إلى الدراسات العليا والبحوث الجامعية، فتصير هذه الصورة التعليمية كاليقين، تصير هي الحق وخلافها باطل.

إن مفاهيم مثل (التجربة الشعرية، الخيال، الواقع، الصدق،...) مصطلحات خاصة باتجاه نقدي بعينه، وليست هي مصطلحات النقد (بأل التعريف). وهي مصطلحات ومفاهيم (مستوردة) أيضًا، إذا تبنينا الطريقة الشائعة في الاتهام بدعاوى صادقة أحيانًا وغير متريثة في سائر الأحايين. ولا يعني هذا رفضها تمامًا أو التقليل من حجم إنجازنا فيها واستفادتنا منها، وقدرتها في أوقات كثيرة على التعبير عن احتياجاتنا، لكن هل ظلت احتياجاتنا على ما هي عليه، ألم يتطور العلم وتتقدم المعرفة، ألم تطرح مفاهيم أخرى، ربما تكون أعمق وأكثر اتساقًا وأقدر على طرح المشكلات أو التعبير عنها بصدق؟ نحن فقط نريد أن نخلي الطريق- قدر الإمكان- بين القارئ وغير ما اعتاده وألفه، نريد أن نطلعه بصورة واضحة مبسّطة لا تخلو من انضباط نرجوه.

محمود أحمد العشيري

أبريل 2002م

القسم الأول

الاتجاهات النقدية

الشكلانيّة الروسيّة

تمهيد.

أولاً : الشكلانيون والدراسة العلمية للأدب.

ثانيًا : خصوصيّة اللغة الشعريّة.

ثالثًا : من الشكل والمحتوى إلى المادة والأداة.

رابعًا: الإحساس بالشكل ومفهوم التغريب.

خامسًا: ديناميّة الشكل ومفهوم القيمة المهيمنة.

تمهيد:

تألفت جماعة الشكلانيين[*] الروس من مجموعة من شباب الباحثين كانوا طلبةً للدراسات العليا بجامعة موسكو، ألفوا معًا "حلقة موسكو اللغوية" عام 1915م[1] لتأسيس لشكلٍ آخر من الدراسة الأدبية، وكان على رأس الجماعة "رومان ياكبسون" وفي العام التالي تكون جناحٌ آخر للشكلانيين بتأسيس عدد آخر من علماء اللغة ونقاد الأدب لجماعة أخرى عُرِفت باسم الـ"أوبوياز"Opoyaz، والكلمة تمثل الحروف الأولى من الاسم الذي اختاروه لأنفسهم: "جمعية دراسة اللغة الشعرية". وكانت هذه الجماعة تتكون من تآلف مجموعتين مختلفتين؛ المجموعة الأولى تهتم بالدراسات اللغوية، وتهتم الأخرى بالبحث في نظرية الأدب من خلال الاستعانة بالمناهج الحديثة لدراسة اللغة، وضمت الجماعة فيما ضمّت "فيكتور شكلوفسكي"، "بوريس إيخنباوم" وتجدر الإشارة إلى وجود مجموعة

(*) شكلانية Formalism وشكلاني: آثرنا استخدام هذا النسب، نسبًا إلى المفرد (شكل) بالألف والنون والياء المشددة بدلاً من الياء المشددة فقط(شكلي وشكليّة)، وذلك للتفرقة بين النسب إلى الاسم (الشكل) والنسب إلى أعضاء جماعة معينة أو مذهب بعينة، تجمعهم روابط ما ويشكلون معًا اتجاهًا خاصًا.

وفي اللغة عشرات الألفاظ على هذه النّسْبة، منها: ربّاني ورَهْباني وعبراني، وأيضًا نفْساني للدلالة على شيء منسوب إلى النفسيين. فنقول علاج نفساني، ونعني نسبة العلاج إلى المحلل أو الطبيب النفسي، أما مع الحالة مثلاً فنقول حالة نفسية ولا نقول حالة نفسانية لأنها حالة لنفْس إنسانٍ ما وليست حالة خاصة بعلماء النفس. ومن ثم نقول شكلاني وشكلانيين ونعني أنها آراء تُنسب إلى هذه الجماعة ذات التوجه الخاص، وليس الأمر نسبة إلى مجرد كلمة (شكل)، أما النسبة إلى كلمة (شكل) على إطلاقها فنقول (شكلي).

أخرى من الباحثين صَبّ اتجاههم في مجرى الشكلانيين ولكنهم لم يكونوا من أعضاء جماعتهم، ومنهم على سبيل المثال: "فيكتور جيرمونسكي" و"فلادمير بروب". هذا فضلاً عن انسلاخ بعض النقاد عن الجماعة، وممارسة النقد بالصورة التي يروها عليها بعيدًا عن لائحة مبادئ الجماعة، ومنهم "ميخائيل باختين" الذي كان على رأس جماعة موسكو.

ولعل هذا التباين يشير بشكل مبدئي إلى أن الشكلانيين لم يكونوا وحدةً متجانسة قدر ما كانوا يختلفون فيما بينهم، خاصةً حول كيفية ممارسة تحليلاتهم الخاصة للأدب، وتصوراتهم الخاصة، أيضًا حول بعض المفاهيم النقدية التي اهتموا بها. وتجدر الإشارة أيضًا إلى أن تسمية هؤلاء الباحثين بـ "الشكلانيين" أو تسمية توجههم بـ "الشكلانية" ليس مما رضى به هؤلاء الباحثين، وإنما هي تسمية أطلقها خصومهم عليهم ممن كانوا لا ينظرون إلى العمل الأدبي إلا في ضوء الأيديولوجيا الماركسية، وهذا للتقليل من شأنهم ومن قيمة عملهم. وكان الشكلانيون يعبرون عن موقفهم بأنهم "تميزيون"(*) أو "مورفولوجيون"(**) ولكن شيئًا فشيئًا قبل الشكلانيون التسمية كنوع

(*) لعل تسمية "التميزيين" التي أطلقها الشكلانيون على أنفسهم تعود إلى نقطتهم الحاسمة التي ميزتهم عن خصومهم، والتي تعود إلى تمييز موضوع البحث الأدبي ورسم حدوده بعيدًا عن المقومات الخارجية التي احتلت صدارة الاهتمام عند غيرهم. وكذا لسعيهم الدائم إلى فصل عناصر الأدبية في النصوص.

(**) "المرفولوجي" هو علم دراسة الشكل الظاهري. وقد اهتم الشكلانيون بدراسة الهياكل التركيبية التي تتشكل فيها موضوعات بعينها، بما يفضي إلى إمكانية اكتشاف القوانين =

من المواجهة، مع تقديمهم مفهومًا للشكل يختلف عن هذا الذي يحط الآخرون منه. »

أولاً: الشكلانيون والدراسة العلمية للأدب:

« كانت جهود الشكلانيين تهدف إلى وضع الدراسة الأدبية في حيز العلم، ومن هنا اهتموا بما يسمى بـ "الشعرية" [*] poetics. والشعرية هي ذلك العلم الذي يبحث في " أدبية النصوص". ذلك العلم الذي يُعنى بتلك الخصائص المجّردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي تلك المبادئ التي تجعل من كلامٍ ما كلامًا أدبيًّا. وأيضًا بعبارة أخرى: ما يجعل من رسالة لفظية ما أثرًا أدبيًّا.

وهنا لابد أن نشير إلى أن "الشعرية" لا تختص بدراسة الشعر فقط كما يوهم الاشتقاق اللفظي بذلك، ولكنها اصطلاح يشير إلى (العلم) الذي يبحث في (قوانين) إنتاج الأدب بعامة، كما هو عند الشكلانيين، أو قوانين إنتاج العمل الفني على وجه العموم، خاصّةً في المراحل اللاحقة في الفكر النقدي الحديث، حتى أصبحنا نقرأ عن شعرية الصورة، وشعرية الموسيقى، بل وشعرية أحلام اليقظة. »

= التي تحكم بنية هذه الموضوعات وأشكالها المختلفة، وتحولاتها من شكل لآخر. ومن هذا القبيل عنوان كتاب"فلاديمير بروب": "مورفولوجيا الحكاية الخرافية"، والذي يكتشف فيه بروب بنيةً واحدةً لمجمل ما يطلق علية "حكاية الحورياتSkazi" وهى الحكايات التي يتدخل فيها عنصر خارق أو سحري يؤثر في تنامي الأحداث.

(*) ومن هنا تُتَرْجَم Poetics بترجمات عِدّة منها الشعرية، الإنشائية، الشاعرية، علم الأدب، فن النظم، الفن الإبداعي، غير أن أوفقها هي الترجمة الأولى.

يراجع في ذلك: د.عبد السلام المسدي: المصطلح النقدي. مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع- تونس- 1994. ص86:96. وأيضًا حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم. المركز الثقافي العربي- بيروت/الدار البيضاء-1994. ص13 : 19

لقد سعى الشكلانيون بما أدوا من أعمال إلى تحرير الدراسة الأدبية من انغراسها في آفاقٍ لا تراها موضوعها الأصيل؛ كتلك التي تهتم من النص الأدبي بما يتصل بالأيديولوجيا أو بنفسية المؤلف أو بظروفه الاجتماعيّة أو سيرته الذاتية، أو السياق التاريخي للنص. «ففي كل هذه الأحوال ليس العمل الأدبي هو موضوع البحث، وإنما يضحى موضوع البحث طبقًا لذلك مجرّد أشياء خارجيّة تنعكس في العمل الأدبي.

وليس استبعاد الشكلانيين لهذه المداخل من حيز الدراسة الأدبية تهوينًا من شأنها، ولكنهم رأوا موضوعاتها يجب أن تحتل مكانها المناسب لها في علوم أخرى، ليس من بينها الدراسة الأدبية، فما يمكن أن يتصل بالدراسة الأدبية يجب أن يكون هو (قوانين إنتاج الأدب نفسها). ولا يمكن لما هو خارجي عن بناء النص الأدبي؛ وما هو نفسي أو اجتماعي أو سيرة حياة للمؤلف- لا يمكن له أن يدخل في حيز الدراسة الأدبية عند الشكلانيين إلا بما يسهم في تكوين البنية الأدبية ذاتها.»

ولما كان الأدب فَنًّا لفظيًّا يقوم على استخدامٍ خاصٍّ للغة- وهو ما سنبينه فيما بعد- فقد رأى الشكلانيون أن هذه السمات المميزة لما هو أدبي، لابد لها أن تتوفّر في اللغة نفسها التي هي قوام العمل ومادّته. ومن هنا عكف الشكلانيون على دراسة الأدب من خلال ما تقدمه اللسانيات (*) (علم اللغة الحديث) من أدوات بوصفها الدراسة العلمية للغة. وهذا حتى يمتلكوا أداةً مناسبةً تتجانس مع مادة

(*) يجد القارئ عرضًا أوسع لبعض من أشكال ارتباط الدراسة الأدبية باللسانيات في الجزء اللاحق الخاص بالبنيويّة.

الأدب. ولهـذا لم يكـن شـاغل الشـكلانيين الأول الحديـث عن جوهر الفـن أو طبيعـته أو أهدافـه، وإنمـا اتجـه معظم اهتمامهم صوب دراسة النصـوص الأدبـية دراسـةً وصـفيةً طبقًا لمكوناته ووضعها البنائي الخاص الـذي يجعلـنا نحكـم علـيه بصـفة الأدبية، فكان الشكلانيون على هذا الـنحو محلـلي نصـوص، تنـبع نظرتهم للأدب والفن من القراءة المتعمقة لها.

ثانيًا: خصوصية اللغة الشعرية:

«يصـنف الشـكلانيون اللغـة بـناءً على (الغاية) التي من أجلها تسـتعمل اللغـة في لحظـة بعيـنها وموقف بعينة؛ فتستعمل لغاية (عملية) تمامًـا في عملـيات الاتصـال بـين الـناس كمسـائل البـيع والشـراء والاتفاقـات إلخ وتصـبح اللغـة هـنا لغة (عملية) في المقام الأول، ولا تـأخذ التمثـيلات اللغويـة الـتي هي مكونات اللغة، (أصواتها، عناصرها الصـرفية، نظامهـا الـنحوي، تركيبها الدلالي .) لا تأخذ قيمة مستقلة في ذاتهـا، وإنمـا هـي مجـرد (وسيلة) لأداء عملية الاتصال» ولكن هناك مجـالات أخـرى تسـتخدم فيها اللغة لا تصبح فيها الغاية العملية للغة هي الطـابع الـبادي علـيها، وإنما تتراجع هذه الغاية لتأخذ اللغة بتمثيلاتها أو مكوناتهـا قـيمة مسـتقلة في ذاتهـا، فكـأن اللغة تستعرض ذاتها ولذاتها، وعلى قمة هذه المجالات فن الشعر.

«إن الشـكلانيين يمـيزون بـين النشـاطات الـتي تأخذ فيها اللغة قـيمة بحـد ذاتهـا عـن تلـك النشـاطات التي تسعى فيها اللغة لتحقيق غايـات خارجهـا، والـتي تتحدد فيها قيمتها بكونها وسيلة لبلوغ غايات معيـنة. ومـن هـنا يقـال عـندهم أن اللغة العملية تجد تبريرها خارجها،

سـواء في نقـل الفكـر، أو في الاتصـال بـين الناس، أو ما إلي ذلك، إنها وسـيلة حينئذٍ وليسـت غايـة، أمـا اللغة في الشعر وهو أقصى الطرف الأخـر مـن الاسـتخدام العمـلي- فإنها تجد تبريرها (وبالتالي كل قيمتها) في ذاتها إنهـا ليسـت وسيلة حينئذٍ وإنما هي غاية. فإذا ما طلبنا من أحدٍ شـيئًا ككـتابٍ مـثلاً فإنـنا نقـول: "أحضـر الكتاب" ولا يعنينا حينئذٍ الاهـتمام بإيقـاع الجملـة ولا خلـق صورة فنية فيها. وإنما المهم هي أن تكـون مؤديـةً لوظيفـتها التواصـلية، وإمعانًـا في الحرص على أداء هذه الوظـيفة فـإن الجملـة تخضـع لعلاقة المشتركين في التواصل؛ كمكانتهم الاجتماعـية وفـارق السـن، والجـنس، ومن ثم عندما يخاطب الصغيرُ الكـبيرَ أو الطالـب أسـتاذه فإنـهُ يُلْبِس هذا الأمر ثوب الرجاء، فيقول مـثلاً: "رجـاءً أحضـر لي الكتاب" أو "من فضلِك أحضر لي الكتاب" أو "أحضـر لي الكـتاب إذا أذِنْـت"، أو "أكـون ممتـنًا لـو أحضرت لي الكتاب".

في حـين قـد لا يكـون المتكلم في حاجة للرجاء أو الطلب لو أن أوضـاع المتكـلمين معكوسـة، وكان مَنْ يطلب أبٌ من ابنه أو أستاذٌ من تلمـيذه، بـل قـد ينقلب الأمر بين الطرفين إلي توبيخ أو تهديد بعقاب أو مقاطعـة لـو لم يـتم الأمر. إن ما فَرَض على العبارة شكلها هنا هو وضعيّة المشاركين في الحدث وعلاقتهم ضمن نظام اجتماعي لأداء فِعْلٍ ماديٍّ.

ولكـن الأمـر عـلى خلاف ذلك في اللغة الأدبية، إذ تأخذ اللغة إلي جانـب قـيمة التوصـيل والتعـبير عـن المعـنى قيمة الصياغة الفنية الجمالـية الـتي تفضـي إلي الاستمتاع بها؛ بصورها، وعباراتها، وتراكيبها، ومفارقاتهـا، وإيقاعهـا إن كـل قصـائد الغـزل والعشق على سبيل المـثال تـدور حـول معـنىً بسيط هو (التعبير عن الحب). ولو أن الشعر

يستخدم اللغة استخدام الكلام العادي، استخدام الكلام العملي، لقال كل شاعر لمحبوبته: "أحبك". وكفى! وهل يستوي قول مجنون ليلى:

فإن تمنعوا ليلى وتحموا بلادها   عليَّ فلن تحموا عليَّ القوافيا
فأشهدُ عندَ الله أنّي أحبُّها   فهذا لها عِندي فما عِندها ليا[2]

هل يستوي هذا- بقوله لو أنه قال: "أنا أحب ليلى، والله يشهد على ذلك، ولن تمنعوني عن أن أعبر عن حبّي". إن الأبيات خَلَقَتْ صورةَ (المنع) الذي تعددت به من منعهم ليلى عنه إلي منع الشاعر من بلادها وأماكنها حيث توجد. ولكنه إذا كان قَدْ مُنِعَ المكان فلم يُمْنَع الكلام، لَمْ يُمنَع الشعر. وهنا يدخل الشعر في علاقة تناظر مع المكان وفرصة اللقاء باعتباره بديلاً عنه.

وتنتقل الأبيات بالحب من شهادة البشر إلى شهادة رب البشر،صاحب الملكوت وواهب الحب. ثم يُدخل الشاعرُ ليلى إلى النزاع ليُلقي إليها برسالة حُبٍّ أثناء حديثه عن سعيه للقائها ليسألها عن حبها له، خاصةً بعد أن أصَرَّ كل هذا الإصرار على التعبير عن حبه وبعد أن أشهد الله عليه.

إن هذه الدلالات وغيرها كثير، وهذا الوضع الخاص للغة بما فيه من تراكيب، وأصوات، وإيقاع، وصورة، وهذه العلاقات المتشابكة- هي هدف الشعر وهي مما يسعى لإنتاجه وتشكيله.

ومعنى أن تكون اللغة غاية في ذاتها هو أن تلتفت إلي ذاتها. فيصبح للأصوات مثلاً قيمة مستقلة في ذاتها من حيث طريقة انسجامها، أو تناغمها، أو ترابطاتها، أو علاقاتها التناظرية، أو ما تشكله من توازيات، أو تكرارات دوريّة ...إلخ. على نحو ما نجد في قصيدة "صلاة" لأمل دنقل ومنها قوله:

"أبانا الذي في المَباحثِ. نحن رعاياكَ. باقٍ
لكَ الجبروتُ. وباقٍ لنا الملكوتُ. وباقٍ لمن
تَحْرُسُ الرَّهَبُوتْ.
تَفَرَّدْتَ وحدكَ باليُسْر. إنَّ اليمينَ لفي الخُسْرِ.
أما اليسارُ ففي العُسْر. إلا الذين يُماشونَ.
إلا الذين يعيشونَ يَحْشُوَنَ بالصحفِ المشتراةِ
العيونَ.. فَيَعْشُونَ. إلا الذين يَشوُنَ. وإلا
الذين يُوَشُّون ياقاتِ قمصانهم برباط السكوتْ!"(3)

يـتهكم أمـل دنقـل في هـذه القصيدة بالسلطة من خلال تهكمه بـ (رجـل المباحـث) ذراع القـوة الغاشمـة الـمُجْهِضة للثورة، رجل المباحـث الـذي يغـدر ويـبطش ويعـيش عـلي قهر الآخرين. ومن هنا يسـخر مـنه ويـتهكم بـه ويخاطبه بوصفه (إلهًا) مستبدلاً بعبارة الإنجيل: "أبانـا الـذي في السـموات" قوله: "أبانا الذي في المباحث". ومـن هنا اخـتار أمـل دنقـل لغةً خاصةً سواء على مسعوى الأصوات، أو المفردات وصـيغها الصـرفية، أو عـلى مسـتوى الأنماط النحوية التركيبية، وهذا ليـُشـعِر بجـو الصـلاة تلـك، مسترفدًا في هذا لغة القرآن الكريم ولغة الإنجيل والـتوراة، فـيؤلِّر لغـةً تجنيسـيةً خاصـة يـتردد فـيها حرفا السـين والشـين الذيـن يـترددا على مسافات متقاربة، فيصطبغ الكلام مـع حـرف السـين بمذاق السجع القرآني: (اليُسْر- الـخُسْر- العُسْر) علـى نـحو قولـه تعالى: (إن مع العُسْر يُسْرا). [الشرح:7] وقوله: (إن الإنسـان لفـي خُسْـر) [العصـر:2]. ويصـطبغ مع تكرار حرف الشـين بإيقـاع الترانـيم المسـيحية (يماشـون- يعشـون- يحشـون- المشـتراة- فيعشـون- يشـون- يُوَشّـون) بمـا يسـببه هذا الجناس من

تداخــلٍ خاصــةً مــع تقارب مسافات التردد والتكرار للحروف المتشابهة، الأمــر الــذي يوحــي أيضًــا بجــو الوشاية والمكيدة التي تُدَبَّر بِلَيْلٍ، بما في حــرف الشــين مــن وشوشــةٍ واحتكاكــية. والجناس التام والناقص بين الكــلمات الســابقة قــيمة يحــافظ علــيها النص، ليس باعتبار الأصوات فقــط، بــل باعتــبار البناء الصرفي للكلمة نفسه؛ فـ (يُسْر، خُسْر، عُسْر) عــلى وزنٍ حَــرْفيٍّ واحــد هــو (فُعْــل). وتُسْــنَد الأفعالُ كلها إلى واو الجماعــة الــتي تظــل تحيل إلى فئة مضادة لليمين ولليسار وهي فئة العملاء والمنافقين والخانعين.

أضــف إلى هــذا أيضًــا تلك الصيغة الصرفية الشائعة في كلمات أعجمــيّة (فَعَلُــوت)، والــتي علــيها (جــبروت، ملكوت، رَهَبوت) وهي صيغة تتواتر في التعبيرات الإنجيلية.

وإذا أدركــنا أيضًــا أن هــذه السطور الشعرية لا تحتوى إلا على وقفــتين وزنيــتين، إحداهمــا عــند كلمة (الرهبوتْ) والأخرى عند كلمة (الســكوتْ) الأمــر الــذي يجعــل لدينا جملتين شعريتين سطور كلٌّ منهما متصــلة تنــتهي بــنهاية الوقــف (فــيما يُعْــرف في إطــار الشــعر الحر بــــ"التضــمين") بمــا يجعل كل جملة شعرية كتلة إيقاعية واحدة، حتى وإن تخلــلها أكــثر مــن جملة نحوية- إذا كان الحال كذلك بان لنا كيف توحي هــذه الأصــوات المســجوعة، الــتي ســوف تتقارب حينئذ، بجو الصلاة والترانــيم. يُضَــاف إلي ذلــك الطبيعة التركيبية الخاصة القائمة أيضًا على الــتطابق التركــيبي أو شــبه الــتطابق، عــلى نحو ما نجد في المقطع الأول: (بــاقٍ لــك الملكــوت. باقٍ لك الجبروت. باقٍ لمن تحرس الرهبوت). التي تــتكون جمــيعها مــن: (خــبر مُقَــدَّم+ جار ومجرور+ مبتدأ مؤخَّر)، وما اخــتلف فقــط هــو المجرور في الجملة الثالثة الذي لم يأتِ ضميرًا أو تحديدًا ليس هو الكاف، بل اسم موصول أعقبته جملة الصلة.

إن القصيدة كلها- وليس هذا المقطع فقط- تتحرك نحو هَدَفٍ داخليّ لتنظّم من بنائها الصوتيّ والصرفي والتركيبي بما يجعل لمثل هذه القيم وضعيةً خاصةً داخل النص. ولا يُسَوِّغ مثل هذا الأبناء الخاص للأصوات أو الصرف أو التراكيب أو ما إلي ذلك من قِبَل الشكلانيين بوصفه "انعكاسًا" بسيطًا لمشاعر المؤلف الخاصة كما كان يحدث من قبل، وإن ساغ بوصفة تركيبًا ونشاطًا خاصًا ومهارةَ فن.

إن التأثير بالكلمة في سياق الأدب يتم من خلالها هي ككلمة لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصّة، وليس كممثلة لشيء ما أو مفجّرة لانفعالٍ بعينة، فما يمنحُ الكلمةَ دورَها هو أصواتُها وصَرْفُها وبنيتها الدلالية وعلاقاتها التركيبيّة الخاصة في الجملة والنص، أو بعبارة أخرى ما يمنحها قيمتها هو دورها الذي يؤديه شكلها الخارجي والداخلي الذي تأخذه. على نحو ما نجد مثلاً في تكرار كلمة (مطر) في قصيدة: "أنشودة المطر" لـ "بدر شاكر السيَّاب" حيث يضحى المطر رمزًا كليًا لأشياء متعددة؛ إذ يرتبط في القصيدة بالحبيبة كما يرتبط بالوطن، وكلاهما وجه لشيء واحد فيها، إذ يذوب كل في الآخر، ويربط المطر بينهما من خلال عددٍ من الصور الشعرية؛ فالمطر الذي تدفق في عينيَ الحبيبة والهَلّ على سواحل العراق، والمطر الذي حمل تجاعيد روح المحب ،وحمل نشوة الأطفال وفرحهم ،وحمل حلم الطبيعة بالحياة المشرقة- حمل أيضًا نحيب الطفل لفراق أمه، وغناء الصياد الحزين الذي يرمى شباكه فلا تأتيَ بشيء:

"أتعلمين أيَّ حُزْنٍ يبعث المطر
وكيف تنشج المزاريبُ إذا انهمر؟

وكيف يشعر الوحيدُ فيه بالضياع؟
بلا انتهاء كالدم المُراق، كالجياع
كالحب، كالأطفال، كالموتى- هو المطر!"[4]

إن المطر- هنا فقط- يرتبط بـ(الدم المراق)، بـ(الجياع)، بـ(الحب)، بـ(الأطفال)، بـ(الموت)، بـ(الحبيبة)، بـ(الوطن)؛ كوارثه، ونعيمه، وبروقه، وشروقه.

والمطر الذي هو قرين الخصوبة والحياة، هو أيضًا قرين القحط والجفاف والهلاك؛ فمع جحافل الطغاة لا تنتج الأرض ولا تثمر إلا الجوع، فما تقذفه الأرض- بشربها للمطر- تشبع به الغربان والجراد:

"وينثر الغلالَ فيه موسمُ الحصاد
لتشبع الغربانُ والجرادُ
وتطحن الشّوانَ والحجر"

ويضحي المطر أيضًا (تعويذةً) لاستجلاب الخير والنماء والخروج من المأساة:

"أكاد أسْمَعُ النخِيلَ يَشْرَبُ المطر
وأسمع القرى تَئِنّ، والمهاجرين
يصارعون بالمجاذيف وبالقلوع
عواصفَ الخليج، منشدين:
مطر..
مطر..
مطر.."[5]

وهـذا التكرار الأخير لكلمة (مطر) يتردد عدة مرات في القصيدة، فقد تتكرر الكلمة في كل مرة مرتين أو ثلاثًا، وكثيرًا ما تمثل انتقالاً موضوعيًا وصوتيًا بين وجوه المأساة، أو انتقالاً من حالةٍ لأخرى من حالات التجربة، التي إلى جانب تقديمها المأساة تـزرع الأمل في عالم الغد الفتي.

وهـذا الـتكرار أيضًا قد يتصاعد أحيانًا رتيبًا مملاً مقدّمًا بإيقاعه الإحساسَ بالحزن والمأساة واليأس وقد يأخذ في مواقع أخرى طابعًا قافزًا سريعًا كطلقات الرصاص التي تحمل الردى لقوى الطغيان المهيمنة على الوطن.

إن اللغـة العملـية أو التواصـليّة- إضـافةً لما سبق- لغة محايدة لا تهـدف إلاّ إلى تحقـيق الفـائدة، ومـن ثم فهـي لا تهتم كثيرًا بالشكل، بالإيقـاع، وإنمـا تهـتم بالتوصـيل والإيضاح. أما اللغة الشعرية، فهي لغة مُعَـدَّة مُـنَظَّمة. بمـا يكفل لها تحقيق أثرٍ جمالي، ومن ثم فهي لغة كثيفة يُعَدُّ نسيجها اللغوي بعناية ويبرز بما هو نسيج خاص.

ويـرى "تزفـيتان تـودروف" أن فكرة أن تكون الغاية من الشعر أو الجمـال والفـن بصـفة عامة عند الشكلانيين- (غاية ذاتية)، تعود إلي الأفكـار الرومانتيكـيّة السـابقة عليهم بفترات طويلة، والتي كان محورها (وجـوب إدراك العمـل الفـني بحـد ذاتـه، وليس سعيًا وراء أي شيء آخـر. ويـرى أيضـا أن الشـكلانيين، وإن لم يكونـوا قـد استلوها من منابعها، فقد وصلتهم عبر الرمزيين الفرنسيين أو الروس.[6]

ولكـن التحلـيل الدقـيق لـلمؤلفات الأدبـية- بحثًا عن سمات الأدب المخصوصـة- يكشـف للشـكلانيين أن الخصوصـية المذكورة لا وجـود لهـا، أو بتعـبير أدق، لا وجود لها إلا في إطار تاريخيٍّ وثقافيٍّ محدد؛ فمـا هـو "أدبي" لـيس له وجـود كليّ أو أبدي، ومن هنا يصبح تعريف الأدب بذاتـية الغائـية تعـريفًا غـيرَ مبررٍ بما فيه الكفاية. ومن هنا يلاحظ

"تينيانوف" في دراسة له عن "الواقعة الأدبية" أن المعاصر المعن في الكهولة الذي شهد في حياته ثورة أدبية أو ثورتين أو أكثر سيلاحظ أن حدثًا ما لم يكن في زمانه "واقعةً أدبية" بينما أصبح الآن كذلك، وبالعكس. فالوقائع الأدبية لا توجد في المطلق، علي طريقه المواد الكيميائية، ولكنها ترتبط بإدراك مستعمليها لها.(7) فالكتابة عن الذات أو المذكرات الشخصية قد لا تُعَدّ في سياقٍ معينٍ أدبًا، في حين تُعَدّ أدبًا في سياقٍ آخر. وكذلك الأمر مع الحكاية الشعبية، والتي لم تكن تدخل في عِداد الأدب، أصبحت مع الدراسات النقدية الحديثة من صُلْب الأدب، واتسعت مناهج دراستها. وكذلك النكتة التي لم يكن يخطر ببال أجدادنا القدماء أنه يمكن أن يُنظر إليها بوصفها أدبًا أصبحت كذلك.

ثالثًا: من الشكل والمحتوى إلى المادة والأداة:

« تصدّى الشكلانيون بقوة لهذا الفصل الحاسم والشائع بين شكل العمل الفني ومحتواه(8)، أو بين الموضوع المُعَبرّ عنه ووسائل التعبير، فهي مصطلحات تخرج على تصوراتهم حول العمل الفني، ومن هنا أكّدوا على الدوام على هذه الوحدة الحميمة بينهما بما لا يمكن معه الفصل بينهما مطلقًا. فالمحتوى أو الموضوع لا يتكَشّف إلا عبر الشكل، ولا يُدْرَك خارجه. فموضوعات مثل الحب والألم والصراع المأساوي الداخلي، وحتى الفكرة الفلسفية لا توجد في الشعر- كما يقول "جرمونسكي"- إلا في شكل ملموس.

» ولكن كثيرًا من محاولات التصالح بين الشكل والمضمون كانت تجد عددًا من المشكلات المنهجيّة المتعلقة بالمفاهيم والتصوّرات،

خاصةً عندما يعتبر ناقدًا مثل "شكلوفسكي" المحتوى الأيديولوجي مظهرًا من مظاهر "الشكل"؛ الأمر الذي يوقع في لَبْس يحيل إلي التساؤل عن مفهوم الشكل حينئذٍ. فهل يعني "شكلوفسكي" حينئذٍ أن المحتوى اقل اهمية من الشكل، وما يكتسب أهميةً في الفن إنما هو "الشكل"؟ أم أنه يعبّر عن عدم إمكانية الفصل بينهما؟ أم يعني أن كل شيء في العمل الفني قد صيْغ شكلاً ليؤدى غايةً جمالية؟ وفوق ذلك يَظهر أيضًا تساؤل أخر حول شكل تلازم العلاقة بين كيفيّة الشكل وتلك القيمة الجمالية المتحققة. أضف إلي هذا أن في هذا الفهم توسّع في مفهوم الشكل يقضي به إلي أن يصبح مصطلحًا كليًا يدل على عملية الخلق الفني، وهو ما يخرج بالمصطلح عن حدوده، ويفقده دلالته الخاصة في النهاية.

ومن هنا استبدل الشكلانيون بثنائية "الشكل- المحتوى" أو "الموضوع- وسائل التعبير" زوجًا آخر من المصطلحات هو "المادة" و"الأداة"، ويرّاه الشكلانيون أكثر دينامية ومنهجية في التعبير عن وجهة نظرهم من هذه الثنائية الساكنة (شكل- محتوى)، إذ يقتضي مصطلحا (المادة- الأداة) مرحلتين متقابلتين؛ مرحلة قبل جمالية حيث "المادة" تمثل "الخام" بالنسبة للأدب، والذي يتحول في المرحلة الأخرى عبر وساطة "الأداة" إلي تشكيل جمالي.

وليس هناك اتفاق تام بين الشكلانيين حول طبيعة هذه "المادة" فاعتبرها البعض- وخاصة من ذوي الاهتمامات الفلسفيّة- أنها هي (المجال الواقعي أو العالم الخارجي) الذي يتم تضمينه في الأدب. واعتبرها آخرون وخاصة من ذوي الاهتمامات اللسانيّة,أنها هي (اللغة)، والأدب يستخدم اللغة (مادةً) لعمله كما يستخدم الرسام

الألوان، وكما يستخدم الموسيقيُّ اللحن، وتتوقف المسألة على هيئة الاستخدام. ومن هنا تحدثوا عن العمل الأدبي بوصفة شيئًا مصنوعًا، بما في معنى الصناعة من دلالة التشكيل والابتداع والمهارة والفن.

رابعًا: الإحساس بالشكل ومفهوم "التغريب":

ما اعتبره الشكلانيون مميزًا للرؤية الفنية كان هو (الإحساس بالشكل). ومن ثم أخذ مفهوم مثل مفهوم "الصورة" على سبيل المثال مساحة مختلفة عن تلك التي أخذتها عند غيرهم كالرمزيين مثلاً، الذين أولَوا خلقَ الصور وتكوينها عنايةً خاصة حتى أصبح مفهوم اللغة الشعرية عندهم خلق صورة، وبدون صور ليس ثمة أدب أو شعر على وجه الخصوص. ولكن الشكلانيين جعلوا الصورة مجرد وسيلة من وسائل أخرى متعددة تعيد إحساسنا (بالشكل). وصبّت هذه الوسائل في مفهوم بعينة هو مفهوم "التغريب".

ويقوم مفهوم التغريب- من الغرابة المولّدة للإدهاش- على كسر مألوفيّة الأشياء التي اعتدناها؛ فبكثرة اعتيادنا الشيء نألفه ونعتاده بصورة آليّة، ومن ثم يخفت إحساسنا به. لقد كتب "شكلوفسكي": "إن الناس الذين يسكنون بجوار الشاطئ يصل بهم الأمر إلي التعود علي خرير الموج إلي حد لا يكادون يسمعونه، ولنفس السبب لا نكاد نسمع الكلمات التي نتلفظ بها إننا نتبادل النظرات، إلا أننا نكاد لا يرى بعضنا البعض، لقد اضمحلّ إدراكنا بالعالم. وما نحتفظ به هو مجرّد تعرّف".[9] إن إحساسنا بالأشياء يختلف في المرّة الأولى عنه في المرات اللاحقة بعد تكراره مرارًا، والعلاقة الآلية أو الأوتوماتيكية(*) بين الكلمات والأشياء التي تستدعيها- تخرجهما

(*) حقها أن تكون الأوتومائية بدون الكاف (ic) لئلا تنسب إلي كلمة منسوبة في أصلها الأجنبي، ولكن آثرنا وضعها كذلك لئلا تغمض على القارئ.

معًا من حيز الإدراك، ومن ثم فالقطيعة مع هذه الآلية تتيح كسبًا على كلا المستويين؛ إذ ندرك الكلمات ككلمات، وكذا ندرك الأشياء أيضًا باعتبارها كذلك.

إن الفن يأتي ليـنقذ الأشياء من آلية الإدراك أو أوتوماتيكيته، فيعيد إحساسنا بها. ومن هنا يقول شكلوفسكي أن الصورة "ليست غايتها أن تجعلنا ندرك المعنى، ولكن غايتها هي أن تخلق إدراكًا خاصًا للشيء، الصورة تخلق "رؤية" للشيء بدلاً من أن تكون وسيلة لمعرفته [10] ويقول أيضًا: "الفن طريقة لِنخبُر فنيّةَ الشيء، أما الشيء نفسه فليس مهمًا"[11].

و"التغريب" على هذا النحو مفهوم يصوغ الفن ويقدّمه من جهة المتلقي؛ إذ يتعلق بسيرورة إدراك الفن، أو بتعبير آخر بالفن من زاوية إدراكيّة. والشاعر بصياغته الجديدة للشيء يُقنِّع العادي ويركم العوائق التي تقف بيننا وبين الإحساس الآلي بالشيء، بشكل وجودة، فنحسه إحساسًا جديداً مختلفًا. إن التغريب يصف الشيء بما يغيّر شكله دون تغيير طبيعته، ومن ثم يحررنا من الضغط القاسي للعادة والرتابة التي قضت على إحساسنا به.

إن التغريب قد يقع مثلاً عندما كان الريفي يأتي العاصمة– يوم لم تكن وسائل الإعلام تنقل إلية عالم المدينة– ويأخذ في وصفها. إن عينة سوف تقع على أشياء عِدَّة يألفها أهل المدن ربما تكون بالنسبة له جديدة كل الجِدّة، وربما وصف الراديو أو التليفزيون حينئذٍ بأنه صندوق تسكنه (العفاريت).

والأمر نفسه فيما لو تخيلنا شخصًا من عصورٍ قديمةٍ حلّ في عصرنا الحديث، كيف يمكن أن يرى الحياة؛ نظامها،

وسلوكها، ومعالمها. وربما لن تكون مفاجأته إزاء هذه الأشياء الجديدة تزيد كثيرًا عن مفاجئتنا بدهشته إزاء ما نألف.

ويمكننا أن نلمس نماذج أخرى للتغريب في أدبنا العربي القديم، في تلك القصص التي تساق على لسان الحيوان، أو يكون طرفًا في سجال مع البشر، حيث يتم فيها تغريب (علاقة الإنسان بالحيوان)، لقد ألفنا أن نرى الحيوان من منظورنا نحن، ولكن في مثل هذه النماذج يأخذ الحيوان في تقييم علاقة الإنسان به. إن الطرف الذي كان دومًا مستبعدًا مهمشًا يصعد إلي منصة الحُكْم والتقييم ليدهشنا بنظراته وبكارة رؤيته، ففي"فصل في بيان شكاية الحيوان من جور الإنس" الموجود ضمن "رسائل إخوان الصفاء" يتخاصم الإنس والحيوان حول (فضل الإنسان علي الحيوان). بما يجعل الإنسَ أربابًا أو سادةً، ويجعل من الحيوان عبيدًا لهم، إذ امتلك الإنسُ حُسْنَ صورةٍ، وجودةَ حواسّ، ودقّةَ تمييز ورجحانَ عقل ... ولم يملك الحيوان منها شيئًا.

ويأخذ الحيوان في تفنيد حجج الإنسان وأدلته، فيقول مثلاً في جودةِ الحَواسّ: "وأما الذي ذكرته من جودة حواسّكم ودقة تمييزكم، وافتخرتم به علينا، فليس ذلك لكم خاصّةً دون غيركم من الحيوانات، لأن فيها ما هو أجود حاسّةً منكم وأدقّ تمييزًا، فمن ذلك الجَمَلُ، فإنه، مع طول قوائمه ورقبته وارتفاع رأسه من الأرض في الهواء، يُبْصر ويرى موضع قدميه، في الطرقات الوَعْرة والمسالك الصعبة في ظُلَم الليل، ما لا يرى ولا يُبْصر أحدكم إلا بسراجٍ أو مشعلٍ أو شموع... وهكذا نجد كثيرًا من الحمير والبقر إذا سلك لها صاحبُها طريقًا لم يَسْلكها قبلُ، خلالها، ثم رجَعت إلى مكانها ومَعْقِلها وموضعها

المألوف فلا تتيه. وقد يوجد مِن الأنس مَنْ قد يَسْلكُ طريقًا دفعاتٍ، ثم إنه يضِلُّ فيه ويتيه...". [12]

ويسوق النص إحتجاجه بالفرس والغنم والشاء، ثم ينتقل إلى مناقشة تميز الإنسان بالعقل، فيقول على لسان الحيوان: "وأما الذي ذكرته من رجحان العقول فلسنا نرى له أثرًا أو علامةً، لأنه لو كان لكم عقول راجحة لما افتخرتم علينا بشيء ليس هو من أفعالكم ولا اكتسابٌ منكم، بل هي مواهبُ من الله، جلّ ذكره، لتعرفوا مواقعِ النِّعم وتشكروا له ولا تَعصُوه، وإنما العقلاء يفتخرون بأشياء هي أفعالهم من الصنائع المُحْكَمَة والآراء الصحيحة والعلوم الحقيقية والمذاهب المَرضيّة والسُّنَن العادلة والطرق المستقيمة، ولسنا نراكم تفتخرون بشيءٍ منها غير دعوى بلا حجّة وخصومةٍ بلا بَيِّنة". [13]

وكذلك يرى الإنسان أنه حقيق بسيادته للحيوان وبعبودية الحيوانات له؛ فهو يبيعها، ويشتريها، ويُطْعمها ويسقيها إذا مَرِضت، ويدفع عنها السباعَ أن تفترسها، ويداويها إذا مرضت، وينفق عليها إذا اعتلت كل ذلك اشفاقًا عليها، ورحمةً لها، وتحنّنًا. ويرد زعيم البهائم على زعيم الإنس ليضع العلاقة على نحوٍ مغاير لما يدعيه الأنسْ، فيقول: "أما قوله إنّا نبيعها ونشتريها، فهكذا يفعل أبناءُ فارس بأبناء الروم، وأبناءُ الروم بأبناء فارس، إذا ظفر بعضهُم ببعض، أَفَتَرَى أيُّهم العبيد وأيهم الموالي والأرباب؟.. وكذلك يفعلُ أبناءُ الهند بأبناء السند وأبناءُ السند بأبناء الهند.. وكذلك يفعلُ أبناءُ الأعرب وأبناءُ الأكراد والأتراك بعضهُم ببعض، فأيهم العبيد وأيهم الموالي بالحقيقة؟... وأما الذي ذكر بأنّا نُطعمها ونَسْقيها ونكسوها، وما

ذكره من سائر ما يفعلون بنا، فليس ذلك لشفقة علينا منهم، ولا رحمةً لنا، ولا تحنّنًا علينا، ولا رأفةً بنا، بل مَخافة أن نَهْلِكَ فيخسروا أثماننا وتفوتهم المنافعُ منا من شُرْبِ ألباننا، ودِثارهم من أصوافنا وأوبارنا وأشعارنا، وركوبهم ظهورَنا وحَمْلهم أثقالهم علينا، لا شفقةً ولا رحمةً كما ذكر.

ثم تكلم الحمار، فقال الحمار: أيها الملك لو رأيتنا ونحن أسَارى في أيدي بني آدم، مُوقَرةً ظهورُنا بأثقالهم من الحجارة.. والتراب والخشب والحديد وغيرها، ونحن نمشي تحتها ونُجهَد بكدٍّ وعناء شديد، وبأيديهم العصا والمقارع يضربون وجوهنا وأدبارنا بحنق وعنفٍ وضجرٍ وصَخَبٍ لرحمتَنا ورثيتَ لنا وبكيتَ علينا أيها الملك؛ فأين الرحمة وأين الشفقة والرأفة منهم علينا كما زعم هذا الأنسيّ؟". [14] وهكذا يمتد النص ليتكلم الثور، والكبش، والجمل، والفيل، والفرس، والبغل، والخنزير، والأرنب الذي يشتكي أيضًا الكلابَ والجوارحَ والخيلَ لأنها تعاون بني آدم في اصطيادها هي والغزلان وحُمُر الوحش وبقرها. ويظهر نمط آخر للتغريب تُقيِّمُ فيه الحيواناتُ نفسَها وتصرفاتها: "ثم قال الأرنب: أما الكلاب والجوارح وتعاونهم لبني آدم فهم معذورون في معاونة الإنس علينا، لما لها من النصيب في أكل لحومنا، لأنها ليست من أبناء جنسنا بل من السباع. أما الخيل فلأنها منّا معاشرَ البهائم، وليس لها نصيب في أكل لحومنا، فما لها ومعاونة الإنس علينا لولا الجهالة، وقِلّة المعرفة وقلّة التحصيل للأمور والحقائق". [15]

ويـأتي (الحـار) أيضـا لـيكون أحد الأدوات التي يتم من خلالها تغريـب الشـيء أو إحالـته إلى دائـرة جديدة للإدراك، فعلى سبيل المثال يقول إبراهيم ناجي عن (الغد) الذي يأمل فيه لقاء حبيبه المفارق:

إن غدًا هُوّةٌ لناظرها تكاد فيها الظنون ترتعد

أطل في عمقها أسائلها أفيك أخفى خياله الأبدُ

إن "الغـد المُنـتظر" يتم تغريبه من خلال فكرة "الهُوّة" أو يتم إعادة الإحساس به من خلالها. فنطالعه بوصفه وهْدَةً غامضةً، شَرَكًا يقودنا إلى تَفلّت اللحظات التي لا تجود إلا بالوَحشة. إن الغد تَرَدُّدٌ بين الأمل في اللقاء واليأس منه، ظنونٌ تضطرب، وآمالٌ تنتكس.

وتُغـرّب "الهوة" أيضًا ويُغرّب بالتبعية "الغد المنتظر" مَرّةً أخرى من خـلال هذا الحوار بين الشاعر و"الهُوّة" التي هي (رؤية) للغد المنتظر، حيث الشـاعر الذي يسأل وتضن الفجوة بالإجابة، حيث لم يعد الشاعر يأمل هذا الغد، بل تضاءل أمله؛ وصار يأمل مطلق غَدٍ للأيام شريطة أن يتحقق هذا الغد وإن تأخر، فصار الشاعر يطلب "الأبد"، حتى هذا (الأبد) ،هذا المطلق، غُرّبَ أيضًا من خلال "خيالاته" التي تشير إليه، فهي ليست هي الشيء على حقيقته. إن الشاعر بهذه الصور المتعددة أعاد إحساسنا بهذا "الغد".

خامسًا: ديناميّة الشكل ومفهوم القيمة المهيمنة:

يقـرر الشـكلانيون أن العلاقـة القائمـة بـين مكونات العمل الفـني؛ كالأصـوات بالنسـبة للكـلمات في العمـل الأدبي، والكلمات بالنسـبة لـلجمل، هـي علاقة تقوم على (الإدماج) لا مجرّد التجاور، فعناصـر العمـل الفـني أو مكوناتـه لا ترتـبط فـيما بينها- كما يقول "تينـيانوف"- بعلامـة تسـاوٍ أو إضـافة، وإنمـا ترتبط فيما بينها بعلامة

الترابط والتكامل الدينامية. وتنتج ديناميّة الشكل، لا من اجتماع مكونات العمل أو اندماجها، ولكن لنتيجة تفاعلها.[16]

وفي العمل الفني هناك مجموعة من القيم أو العوامل التي تحكم بشكل من الأشكال بناء العمل لتعطيه ماهيته وخصائصه النوعية. ومن تفاعل مكونات العمل ترتقي مجموعة من العوامل على حساب مجموعة أخرى ، وفي عملية الارتقاء هذه يغيّر العامل المرتقي العوامل الأخرى التي تغدو تابعةً له، ويُسَمَّى المرتقي حينئذٍ المسيطر أو الباني أو القيمة المهنية. ومن خلال تطور العلاقة فيما بين العامل المسيطر، أو الباني أو القيمة المهنية والعوامل الأخرى التابعة له- يمكننا أن نُدْرك (الشكل). فالواقعة الفنية- كما يراها تينيانوف- لا توجد منفصلة عن إحساس كل العوامل بالخضوع والتبدّل تحت تأثير القيمة المهيمنة، فإذا ما تلاشى الإحساس بتفاعل العوامل فإن الواقعة الفنية تُمْحى ويغدو الفن آليّة.

وكان مفهوم القيمة المهيمنة من أكثر المفاهيم جوهرية في قلب نظرية الشكلانيين، ومن أكثرها إحكامًا وأبعدها أثرًا. وينظر"رومان ياكبسون" إلى القيمة المهيمنة بوصفها عنصرًا يقع من العمل الأدبي موقع البؤرة، بمعنى أنه يحكم العناصر الأخرى ويحددها ويغيرها أيضًا. إن هذا العنصر يهيمن على العمل في مجموعه ويضمن تلاحم بنائه، ويعمل في ذلك بشكل قَسْري، لا رادَّ له.

إن قيم العمل الفني أو عوامل بنائه تتراكب معًا في نُظُم هرميّة، ويحدث أن تتقدَّم إحدى هذه القيم لتترأس القيم الأخرى، لتسيطر وتحكم بشكل من الأشكال سائر القيم الأخرى، الأمر الذي يكسب العمل خصائصه النوعية الفارقة له عن غيره من الأنواع

الأخرى، كما هو الشأن في الوزن والقافية بوصفهما قيمًا أو مكونات تشتغل داخل النص الشعري وتحكم تشكيله وبناءه بما يعطيه شكله الشعري بالنسبة لنا. وليس هذا هو الشأن في الرواية أو أدب الرسائل أو السيرة الذاتية، فليس الوزن والقافية هما القيمة المهيمنة في هذه الأنواع، وإنما هي قيم أخرى تتحدد حسب كل نوع.

وعلى هذا النحو يمكن لنا متابعة عمل القيمة المهيمنة[17]- كما يقول "ياكبسون"- ليس فقط في العمل الأدبي لفنان مفرد، ولا فقط في الأعمال الأساسية لمدرسة شعرية بعينها، ولكن في فن حقبة معينة، باعتبارها كُلاً واحدًا. ففي عصر النهضة كانت (الفنون البصرية) تمثل القيمة المهيمنة، فيها تتمثل المعايير الجمالية للحقبة، فكل الفنون الأخرى كانت موجهة صوب الفنون البصرية، وكانت الفنون تأخذ قيمتها على سُلّم القيم بحسب بعدها أو قربها من الفنون البصرية وما تؤسسه من جماليات. أما في الفن الرومانتيكي فقد كانت (الموسيقى) هي جماع القيم الجمالية العليا ومن هنا أخذ الشعر في هذه الحقبة يتجه صوب الموسيقى بشكل خاص، بما أثّر في تطوير بنيته الوزنية وبناء الفقرات وكذا أثّر في نسيجه الصوتيّ والتركيبي.

وكذلك يمكننا أيضًا متابعة علاقة الأدب والفنون بعامة بالأنماط الثقافية الأخرى التي ترتبط بها، أو التي تنشأ بينها وبين تلك الفنون علاقة من نوع ما، على نحو ما نجد في علاقة الأدب بالفلسفة أو الكتابة العلمية أو المقالات الصحفية أو المرافعات القضائية والخطُب.ويمكن أيضًا لتلك القيمة المهيمنة أن تكون عنصرًا جماليًا نوعيًّا خاصًا بالكتابة الأدبية، ويهيمن على سائر أنماط الكتابة الأخرى في تلك الحقبة.

ويقدم مفهوم القيمة المهيمنة كذلك نتائج مهمة في حقل (التطور الأدبي) وتصورات الشكلانيين عنه؛ ففي تطور شكلٍ أدبي ما لا يتعلق الأمر كليًّا بزوال بعض العناصر وانبعاث عناصر أخرى قدر ما يتعلق بانزلاقات في العلاقات المتبادلة لمختلف عناصر النظام، قدر ما يتعلق بتبدّل القيمة المهيمنة؛ فالعناصر التي كانت في الأصل ثانوية ضمن إطار مجموع القواعد الخاصة بجنس أدبي ما تغدو على العكس أساسية وفي المقام الأول. والعناصر التي كانت في الأصل مهيمنة لا يعود لها سوى أهمية صغرى، وتغدو اختياريّة.

والتغيرات المتواصلة في نظام القيم الفنية يُحْدِث– كما يقول "ياكبسون"– تغيرات في تقييم الظواهر الملموسة للفن؛ فما كان يُعتَبر من زاوية النظام القديم ضئيل القيمة أو ناقصًا أو مرادفًا للخطأ، أو ما كان يُعْتَبر بدعة أو انحطاطًا– يمكن أن يظهر أو يتم تبنيه، في أفق نظام جديد، بوصفه قيمةً إيجابية.[18]

وعلى هذا النحو لا يرى الشكلانيون التطور الأدبي باعتباره خطًّا مستقيمًا، تتوالد فيه المدارس والاتجاهات والأشكال الأدبية بحيث يفضي اتجاه أو مذهب إلى آخر، بشكل متسلسل، وإنما يسير التطور الأدبي– كما يرى "شكلوفسكي"– في خطوط متقطّعة؛ إذ لا يحوي أي عصر على مدرسة واحدة أو اتجاه وحيد، وإنما يكون على الدوام عديد من المدارس والاتجاهات التي تعيش معًا، وتتنازع على الصدارة، دون أن يتمكن الاتجاه الذي يحتل مقدمة المشهد من القضاء على الاتجاهات الأخرى، فقط تتراجع هذه المدارس وتلك الاتجاهات إلى خلفية المشهد انتظارًا لفرصة لاحقة لاحتلال المقدمة.

ولا يـتوقف الوضـع عـند هـذا الحد، بل تظل هذه الاتجاهات معًـا تتـبادل الـتأثير فيما بينها، ويظل الاتجاه الذي يحتل الصدارة يستفيد مـن الاتجاهـات السـابقة علـيه والمعاصـرة له أيضًا ليحافظ بذلك على حيوية وضعه.[19]

الحواشي

(1)حول هذا البعد التاريخي يراجع القسم الأول من كتاب:

Victor Erlich, Russian Formalism : History Doctrine; second resvised edition; Mouton, London. the Hauge, Paris, 1965.

أو عرض "الولي محمد" لبعض معالمه في مقدمته لترجمته للقسم الثاني من الكتاب، والمنشور بعنوان: "الشكلانية الروسية": فيكتور إيرليخ. ترجمة: الولي محمد. المركز الثقافي العربي . الدار البيضاء – بيروت. ط1 – 2000م.

(2) ديوان مجنون ليلى. تحقيق: عبد الستار أحمد فراج. مكتبة مصر. ص 227.

(3) أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة . مكتبة مدبولي – ط3 – 1987. ص 265.

(4) بدر شاكر السياب: ديوان أنشودة المطر. دار العودة – بيروت ط 2 – 1981م. ص 164.

(5) السابق. ص 116.

(6) راجع تزفيتان تودروف: نقد النقد ، رواية تَعَلُّم. ترجمة: د.سامي سويدان. مراجعة : د.ليليان سويدان . منشورات مركز الإنماء الحضاري – بيروت – ط1 – 1986 – ص 30.

(7) راجع: السابق: نفسه . ص 36، 37.

(8) راجع: فيكتور إيرليخ: الشكلانية الروسية. ترجمة: الولي محمد. المركز الثقافي العربي – ط1 2000م. ص 36:30.

(9) فيكتور إيرليخ: الشكلانية الروسية. ص 19.

(10) فيكتور شكلوفسكي: الفن باعتباره تكنيكًا. ترجمة: عباس التونسي. مراجعة: حسن البنا. مجلة ألف. العدد الثاني. ربيع – 1982م. ص 83.

(11) السابق: نفسه. ص 78.

(12) رسائل إخوان الصفاء. الهيئة العامة لقصور الثقافة. يوليو 1996. المجلد الثاني – ص 213.

(13) السابق: المجلد الثاني – ص 214.

(14) السابق: المجلد الثاني – ص 214، 215.

(15) السابق: المجلد الثاني – ص 219.

(16) يـوري تينـيانوف: مفهـوم البناء: ضمن كتاب نصوص الشكلانيين الروس. ترجمة إبراهـيم الخطيـب . الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية. طـ1 – 1982. ص 77.

(17) رومان ياكبسون: [القيمة] المهيمنة. مقال ضمن الكتاب السابق . ص 81 : 88.

(18) رومان ياكبسون . القيمة المهيمنة . السابق. ص 86.

(19) راجـع د. صـلاح فضـل . نظـرية البنائية في النقد الأدبي. مكتبة الأنجلو المصرية . ص 101، 102.

مراجع

(1) نظـرية المـنهج الشكلي. نصوص الشكلانيين الروس. ترجمة: إبراهيم الخطيب. الشركة المغربية للناشرين المتحدين- مؤسسة الأبحاث العربية. ط1- 1982م.

(2) الشـكلانية الروسـية. فيكتور إيرليخ. ترجمة: الولي محمد. المركز الثقافي العربي. ط1 2000م.

(3) نظرية البنائية في النقد الأدبي. د.صلاح فضل. مكتبة الأنجلو المصرية.

(4) مورفولوجـيا الحكاية الخرافية. فلاديـمير بروب. ترجمة: ابو بكر احمد باقادر، احمد عبد الرحيم نصر. النادي الأدبي الثقافي بجدة. رقم (56). ط1 1409هـ 1989م.

(5) اللغـة المعيارية واللغة الشعرية. يان موكاروفسكي. (مقال) ترجمة: د.ألفت كمال الروبي. مجلـة فصول- العدد 1- 1984م. الهيئة المصرية العامة للكتاب. وأعيد نشره بكتابها: بلاغة التوصـيل وتأسـيس النوع. كتابات نقدية رقم (112). الهيئة العامة لقصور الثقافة- مصر- يوليو 2001م.

(6) الفـن باعتـباره تكنيكًا. فيكتور شكلوفسكي. (مقال). ترجمة عباس التونسي. مجلة ألف. العدد الثاني- ربيع 1982م- الجامعة الأمريكية- القاهرة.

(7) ما صعوبة العمل الفني. فيكتور شكلوفسكي: (مقال) ترجمة: عادل العامل. ضمن كتاب: الأدب وقضـايا العصـر. دار الرشـيد للنشر- وزارة الثقافة والأعلام- الجمهورية العراقية. سلسلة الكتب المترجمة(109).

(8) نظـرية الأدب المعاصـر وقراءة الشعر. ديفيد بُشْبندر. ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم. الهيئة المصرية العامة للكتاب. الألف كتاب الثاني- كتـاب رقم (206).

(9) الشكلية الروسية. د.فريال جبوري غزول. (مقال). مجلة الفكر العربي. رقم (25) العدد الخامس. يناير، فبراير 1982م.

(10) دراسـة موضـوعها الشكل. د. يمنى العيد. (مقال). مجلة الكـرمل- العـدد (31)- 1989م.

(11) اللغـة الشعرية. الشكلانيون الروس. مقال ضمن كتاب ترفيتان تودروف: "نقد النقد؛ روايـة تَعَلُّـم". ترجمة: د.سامي سويدان. مراجعة: د.ليليان سويدان. منشورات مركز الإنماء القومي- بيروت- ط1- 1986م.

(12) مســـاهمة الشـــكلانية البنـــيوية في نظرية القص. روبرت شولز. ترجمة: صبار سعدون السعدون. مجلة إبداع. السنة (12). يوليـــه 1995م.

(13) قضايا الشعرية. رومان ياكبسون. ترجمة: محمد الولي ومبارك حنوز. دار توبقال للنشر والتوزيع. المغرب. ط1- 1988م.

(14) الـــنظرية الألســـنية عند رومان ياكبسون؛ دراســـة ونصـــوص. فاطمة الطبال بركة. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيـــع- بيـــروت- ط- 1993م.

البنيويّة

تقدمة.

أولاً : هدف البنيوية.

ثانيــا : في تعريف البنية.

ثالثــا : بعض مبادئ الفكر البنيوي وبُعْدها اللساني.

(1) معــنى عنصر ما لا يتحدد إلا في ضوء قواعد النظام الذي ينتمي إليه هذا العنصر.

(2) معــنى عنصر ما لا يتحدد إلا بعلاقته الخلافية أو التعارضية مع بقية عناصر النظام.

(3) الاهتمام بالاعتبارات الآنيّة بالقياس إلى الاعتبارات التاريخيّة.

(4) العلاقات التركيبية والاستبدالية وعلاقات الحضور والغياب.

(5) التفرقة بين "اللغة" و"الكلام" وتبلور مفهوم "الكفاءة الأدبية".

رابعــا : ملاحظات على هامش البنيويّة.

تقدمة:

لعل كلمة "بنية" من أكثر الكلمات التي شاعت في هذا العصر، سواء تحت مسمى منهج أو نظرية البنيوية، أو تناقلتها الألسن والدراسات اسمًا مضافًا لكثير من الأسماء السابقة فنتحدث لا عن القصيدة بل بنية القصيدة، لا عن اللغة بل بنية اللغة، لا عن الاقتصاد بل عن البنية الاقتصادية، لا عن المجتمع بل بنية المجتمع.

واتسع استعمال كلمة "البنية" وأصبحت على لسان كثير من رواد التحديث أو أدعيائه، حتى غدت أحيانًا كما لو كانت "موضة" أو "تقليعة"، وكانت عند البعض مدعاةً للفخر والاعتزاز والإحساس بالتقدم، وصارت لدى آخرين استهجانًا واتهامًا ببعض تهم منها الغموض والإبهام أو التغريب (في عالمنا العربي).

لقد اتسعت- بقوة- دائرة استخدام كلمة بنية في العصر الحديث بدءًا من الستينيات، وغزت مجال اللغة، والأدب، والفن التشكيلي، وعلم الاجتماع، والاقتصاد، والأنثربولوجيا (علم الإنسان) وأضحت كلمة البنية- كما يقول دكتور زكريا إبراهيم- كلمة واسعة، فضفاضة، لا تكاد تعني شيئًا، لأنها تعني كل شيء.[1] كانت كلمة بنية في استخدامها القديم في اللغات الأوربية تدل بوضوح على (الشكل الذي يُشيّد به مبنى ما)، ثم اتسعت لتشمل (الطريقة التي تتكيف بها الأجزاء لتكون كُلاًّ ما). ومن ثم نحن منذ البداية أمام العناصر المكونة والعلاقات بين هذه العناصر وما تتخذه من نظام يشير بوضوح إلى أن مكونات البنية يتوقف كل منها على ما يرتبط به وعلاقته بما عداه[2]. ولعل هذه الدلالات نفسها نجدها أيضًا في البُعْد اللغوي لكلمة بنية في المعاجم العربية. - فالبَنْي في "المعجم الكبير" [3] : ضَمُّ الشيء بعضه إلى بعض، وفي "تاج العروس"[4]: نقيضُ الهَدْمِ. والبِنْية والبُنْية بالكسر والضم: ما

بنيَته. هكذا قال "التاج" و"اللسان"[5] الذي يقول أيضًا: "يُقال بِنية، وهي مثل رِشْوَة ورِشًا- (أي بِنية وبِنىً في الجمع)- كأنَّ البِنيةَ الهيئة التي بُنيَ عليها، مثل المِشْيَة والرِّكْبَة."

أولاً: هدف البنيويّة:

إن ما تسعى إليه البنيويّة هو بناء معرفة علمية بالظواهر الإنسانية محل الدراسة، ومن ثم فهي مشغولة بالبحث عن (مظاهر الثبات والاستقرار فيها). ولا يمكـــن لها أن تصل إلى هذه المعرفة إلا من خلال النماذج والوقائع الفردية التي يمكن من خلال تحليلها الدقيق- رغم فرديتها- أن نكتشف قانونها الأكبر الذي يعمل داخلها وداخل سائر الأعمال المماثلة.

إن البنـــيويّة تفترض أنه إذا كان هناك فعل إنسانيّ ما أو ظاهرة ذات معنى فإن ذلك يقتضي بالضرورة وجود (نظامٍ تحتيٍّ) يقف خلف هذا الفعل أو هذه الظواهر، ومن هنا فالباحث البنيويّ يسعى إلى اكتشاف (النظام) الكامن خلف الفوضى البادية، اكتشاف القانون الحاكم لهذه الظواهر أو الأحداث أو الأشـــياء والـــتي تعمـــل طبقًا له رغم اختلافها، إنه يترَصّد تلك (العلاقات الباطـــنة)- أي التي تنبع من داخل الظواهر نفسها- التي تُحَرّكها وتضمن لها البقاء والاستمرار والتجدد.

وبكـــلمة واحـــدة: (تسعى البنيويّة إلى اكتشاف الباطن المنسجم من خـــلال فوضـــى الظاهـــر). ويضحى هذا النظام التحتي الذي تحاول البنيويّة اكتشافه خلف الأشياء- هو هذه (العلاقة القائمة بينها) حيث تترابط وتتداخل مكونةً نسقًا خاصًا يُكسب هذه الأشياء هويتها الحقيقية. ومن هنا فالبنيويّة لا تـــرى (المعرفة الحقيقية بالأشياء) متمثلةً في الأشياء ذاتها كما تبدو لنا، وإنما في (العلاقة القائمة بينها). إن حقائق الأشياء لا تتمثل في ظاهرها، وإنما في القوانين

التي تقف خلفها، وهذه القوانين أو هذه العلاقات بما تشكله من نظامٍ أو نسق هي (الواقعة العلمية) التي تحاول البنيويّة اكتشافها تحت مسمى "البنية".

وعلى هذا النحو فالبنية ليست موجودةً بالفعل، بل نحن مَنْ يكشف عنها. أو لنقل بدقة: البنية موجودة بالقوة، وتنتظر مَنْ يُوْجدها بالفعل.

ثانيًا: في تعريف "البنية":

البنـــية: نسق(*) من العلاقات الباطنة، لـــه قوانينه الخاصة المنبثقة عن كونه نسقًا يتصف بالوحدة الداخلية والانتظام الذاتي، على نحوٍ يقضي فيه أي تغيّر في العلاقات إلى تغيّر النسق نفسه، وعلى نحو ينطوي معه المجموع الكلي للعلاقات على دلالة يغدو معها النسق دالاً على معنى[6].

وهذا التعريف يتضمّن كما يقول د.جابر عصفور مجموعةً من المُسَلّمات:

أوّلهـــــا : أن البنية تصورٌ عقلي أقرب إلى التجريد منه إلى التعيين. فالبنية هي ما نعقله- بصياغة منطقيّة- من علاقات الأشياء لا الأشياء ذاتها.

وثانيهـــا : إن موضوع هذا التصور- الذي هو البنية- يتصف بأنه حقيقة لا شعورية لا تظهر بنفسها، بل تدل عليها آثارها أو نتائجها.

وثالـــثهـــا : إن هذه الحقيقة اللاشعوريّة الباطنة (الكامنة في الموضوعات، أو الكامـــنة في عقولـــنا المدركة لها- بمعنى أدق) حقيقة آنيّة تلفت الانتباه إلى تشكّلها في الآن أكثر من تشكّيلها عبر الزمان، وتميل إلى الثبات أكثر مما تميل إلى الحركة.

(*) النســق في اللغــة هــو مــا كـــان على نظامٍ واحدٍ من كل شيء، ويقال نَسَقَ الشيء: نَظَمه. والتسقت الأشـياء: انـتظم بعضـها إلى بعـض. (راجـع: المعجم الوسيط). والنسق عند البنيويين: نظام ينطوي عـلى اسـتقلال ذاتي، يُشَـكّل كُـلاً موحّـدًا، وتقـترن كليّـته بآنيّة علاقاته التي لا قيمة للأجزاء خارجهـا. ونعـني بآنـية العلاقـات وهـو نسـبة لـ"الآن"- وصفها في لحظةٍ بعينها وحقلٍ بعينه. (راجـع د.جابـر عصـفور: مسـرد المصـطلحات المـلحق بترجمـته لكـتاب عصر البنيوية لإديث كريزويل).

ورابعهـــا: أن هذه الحقيقة الآنيّة تلفتنا إلى نفسها أكثر مما تلفتنا إلى فاعلها، وتكشـف عـن نظامها المنبثق من داخلها أكثر مما تكشف عن الذات الفاعلة في هذا النظام.

وبقـدر ما تؤدي هذه المُسَلّمات- ضِمنًا- إلى نفي صفة "التاريخيّة" عـن معنى "البنية" فإنها تؤكد إزاحة الذات الفاعلة عن مركز البنية، على نحوٍ يغـدو معـه بـناء البنـية "نظامًا آليًّا" يعمل بطريقة لا واعية تتجاوز إرادة الأفـراد(7). فالمجتمع على سبيل المثال نَسَق أكبر من العلاقات تحكمه أنساق اجتماعـية وسياسية واقتصادية ودينية.. وتتوقف هيئة هذا النسق الأكبر على هذه الأنساق التي تعمل في باطنه، وتكسب هذا النسق الكلي وحدته الداخلية وانـتظامه الذاتي، وأي تغيّر في الأنساق الداخلية التي تحكمه ويتشكل منها- يؤدي إلى تغير هذا النسق الأكبر.

إنـنا لا نستطيع أن نقبض بأيدينا على ما يسمى بالمجتمع، وإلا قبضنا فقط على أجساد بَشَرٍ، ولكن تلك الوشائج والعلاقات؛ طبيعتها ونظامها هي البنـية في مفهـوم المجـتمع، ولا تُتصَـوّر هذه البنية إلا عبر تفاعل الأفراد وتعاملاتهم.

وهـذه البنية أو هذا النسق من العلاقات لا يضعه الأفراد محل تفكير وتَبَصُّـرٍ عند كل تعامُلٍ، وإنما يُحَرّكهم تلقائيًا ويستجيب لتغيراتهم، ويتعدل ويتشكل دون أن يكونوا غالبًا واعين لذلك. فالتحول الاقتصادي لبعض فئات المجـتمع يُغَـيّر ويُعَدّل في البنية الاقتصادية للمجتمع وكذلك يعمل في البنية الاجتماعية والطبقية وربما في البنية السياسية أيضًا. إن بنية المجتمع ككل تتعدّل بطريقة تلقائية ودون أن يتعمد الأفراد هذا التعديل. إن ما يحدث هو طائفة من التعديلات الواسعة تستجيب تلقائيًا للتعديل الأوّلي.

ومن هنا فالبناء البنية لا يرتبط بتاريخٍ ما أو بلحظة معينة يتم إنتاجها فيها، وإنما هو صيرورة من التحوّل والتعديل بحسب تبدّل العلاقات المشكّلة لها وبحسب تغيرها. إن البنية حينئذٍ لا تنتظر الإشارة بالتحول من قبل الأنساق الحاكمة لها، ولكنها تتعدّل تلقائيًا بتعديل هذه الأنساق.

يقدم جان بياجيه تعريفا للبنية[8]، ويضع لها خصائص ثلاث يراها متوفرة في معظم ما يمكن أن نطلق عليه "بنية" بالمعنى الاصطلاحي الدقيق.

فالبنية عنده: (نسق من التحوّلات)، له (قوانينه الخاصّة) باعتباره نسَقًا. هذا النسق يظل قائمًا ويزداد ثراءً بفضل هذه التحوّلات نفسها التي لا تخرج عن حدود النسق، ولا تستعين بعناصر خارجة عنه. فتشكيل مجلس الوزراء يمثل بنيةً ما، وينطوي على نسَقٍ من العلاقات بين وحداته المُشكّلة له؛ وهي كل وزارة على حده، والتي هي في ذاتها نسقٌ أيضًا من العلاقات الأدنى المُشكّلة لها.

ولا تتوقف البنية هنا على شخص الوزراء، إنما تتوقف على طبيعة الاختصاصات لكل وزارة ومسئولياتها علاقاتها بغيرها. وتَبَدُّل هذه المسئوليات والاختصاصات وليس أشخاص الوزراء هو ما يؤدي إلى تحول البنية وتطورها.

وتمثل هيئة المثلث بنية معنية هي محصلة التقاء رؤوس ثلاث قطع مستقيمة مكونة شكلاً مغلقًا، حينئذٍ سوف يكون مجموع الزوايا 180° وكلما اختلفت أطوال الأضلاع كلما اختلف مقدار الزوايا المقابلة لها، ولكن في كل الأحوال لن يزيد مجموعها عن 180° ولن يقل. إن هذه البنية المثلثية (نسبة إلى المثلث) مبدأ وقانون يحكم سائر أشكاله المختلفة؛ متساوي الساقين أو قائم الزاوية أو خلافه.

وتتميز البنية بخصائص ثلاث هي:

1- الكليّة أو الشمول. 2- التحوّل. 3- التنظيم الذاتي.

(1) الكلية أو الشمول:

وتعــني هذه السمة خضوع العناصر التي تشكّل البنية لقوانين تُميِّز المجموعة كمجموعة، أو الكل ككلٍّ واحدٍ.

فهذه القوانين لا تقتصر على كونها (روابط تراكمية) بين العناصر، بل هــي (قوانين تركيبية) بمعنى أنها تضفي على الكل "ككل" خواص "المجموعة" التي هي خواص مغايرة لخصائص العناصر. فبنية مثل بنية (القرابة) في مجتمعٍ ما لا تــتوفر في كل فرد من أفراد هذا المجتمع على حِدَه، وإنما تأتي من علاقاتهم كــلهم معًــا؛ فعلاقات الأبوّة والأمومة، والعمومة (من العَمّ)، والخئولة (من الخــال) وكذا سائر علاقات النسب والأصهار والمحارم هي كلها علاقات لا تــبدو في كل فرد بذاته، وإنما في ارتباط الفرد بالآخرين، ومن ثم يخضع أفراد المجتمع لتلك العلاقات المشكّلة لبنية القرابة التي تحكمهم دون أن تتوفر أصلاً في كل فرد منفردًا عن الآخرين.

(2) التَّحَوّل:

وتعني أن "الكلّ البنائي" أو هذه المجموعة أو المجموعات التي يمكن أن نطلــق علــيها "الكــل" تــنطوي على ديناميّة ذاتية، أو حركيّة ذاتية. هذه الديناميكــيّة تتألف من سلسلة من التغيرات الباطنة، بمعنى أنها تغيّرات تحدث داخل النسق أو النظام، وتنبع منه. فالتغيرات التي تؤدي إلى نمو النبات تغيرات داخليّة وباطنية بالأساس، تصدر عن طبيعته الداخلية؛ فأنواعٌ عِدّة من البذور تُلْقــى في أرضٍ واحدة وتَتَعرّض لظروفٍ واحدة وتشرب من ماءٍ واحد وفي النهاية يعطي كل منها نباتًا مختلفًا، بل وأفراد النبات الواحد المنــزرعة مــعًا ينمو كل منها بقدرٍ معين بناءً على ديناميّة نموه الذاتيّة، والتي هي محصلة عددٍ واسعٍ من العمليات الحيوية التي تحدث داخله، وينطوي عليها.

وهذه السمة تعبر عن حقيقة هامة في البنيوية وهي أن "البنية" لا يمكن لها أن تظل في حالة سكون مطلق، بل هي دائمًا تقبل من التغيّرات ما يتّفق مع الحاجات المحددة من قِبَل "علاقات" النسق أو "تعارضاته".

ولقد أخذت البنيوية هذه السمة بعين الاعتبار لتحاصر تحوّل البنية وما قد يعتريها من بعض التغير، التماسًا لحلمها الأكبر في (تثبيت البنيات فوق دعائم لازمنية) كما هو الحال في الأنظمة الرياضية، فقوانينها لازمنية، مطلقة، إن (1+1) يساوي (2) فورًا، ودائمًا، ودون أي تردد، وكذا (3) تَلِي (2) مباشرةً ودون أيّ فاصل زمني.

(3) التنظيم الذاتي:

ويعني التنظيم الذاتي أن البنية في وسعها تنظيم نفسها بنفسها، فهي التي تضبط نفسها بنفسها، الأمر الذي يحفظ عليها وحدتها، ويكفل لها المحافظة على بقائها، ويحقق لها ضَرْبًا من "الانغلاق الذاتي"؛ ونعني به أن تحوّلاتها الداخليّة لا تقود أبْعَد من حدودها، وإنّما تولّد دائما عناصر تنتمي إلى البنية نفسها.

ورغم أن البنية "منغلقة على ذاتها" إلا أن هذا الانغلاق لا يمنع "البنية" من أن تندرج ضمن بنية أخرى أوسع منها، دون أن تفقد خواصها الذاتية، فاندراجها ليس من قبيل (الإلحاق)، بل هو اتحاد تحافظ فيه البنية الفرعية على نفسها بحيث يغدو التغيير الحادث نتيجة هذا الاندراج إغناءً للبنية نفسها، وليس تحوّلاً لهويتها.

إن البنية، على الدوام، تحاول أن تضمن لنفسها من الخواص ما يحافظ على ذاتيتها، ويضمن لها ضَرْبًا من الاستمرار. وعلى سبيل المثال يمثل النادي أو النقابة المهنية مثلاً بنيةً، فكلّ منهما يضم أفرادًا لهم صفات معينة طبقًا لشروط العضوية، ويحكمهم إطارٌ من الروابط والعلاقات بما يكفل لأعضاء

هذه البنية الحياة والاستقرار وحرية العمل، وأيضًا الحفاظ على هذه البنية من التفكك. وهذه الشروط تكفل لتلك البنية نوعًا من (الانغلاق الذاتي) على نفسها بما يمنع دخول أفراد آخرين لا تتوافر فيهم شروط تلك العضوية.

وداخل هذه الشروط هناك مساحة للتنوّع الداخلي بين هؤلاء الأفراد، ولكن بما لا يؤدي إلى الخروج عليها. فنقابة المهندسين مثلاً بما هي تجمّع خاص لأشخاص بأعينهم تمثل بنية، هذه البنية تسمح بتنوع الأفراد داخلها بين ذكور وإناث، بين شباب وشيوخ، بين متزوجين وغير متزوجين، تنوع لا يعرف الفوارق الطبقية أو الاختلافات العقائدية أو الأيديولوجية. ولكنها لا تسمح بدخول الأطباء أو المهندسين أو المعلمين أو غيرهم ممن لم يحصلوا على مؤهل الهندسة.

ورغم أن النادي أو النقابة المهنية بنية في ذاتها إلا أن ذلك لا يمنع من اندماجها في بِنَىً أوسع تمثل على سبيل المثال (بنية النشاط الاجتماعي أو النقابي على مستوى المجتمع أو بنية المجتمع ككل الذي هو البلاد والقطر إلى مستوى عالمي. وكل هذا يتم دون أن تنداح هذه البنية أو تتلاشى معالمها داخل هذه البنيات الأوسع. ولعل هذا يبدو فيما يمارسه النادي في المجتمع أو تمارسه النقابة بوصف كُلٌّ منهما تجمعًا مخصوصًا لمجموعة من الأفراد تحكمهم علاقات مُعَيّنة، ولهم أهداف وتوجهات وغايات بعينها.

ثالثًا: بعض مبادئ الفكر البنيوي وبُعْدها اللساني:

وعلى هذا النحو يأتي مفهوم "البنية" ليحمل في تضاعيفه حلم العقل البشري الذي طالما حاول احتباس الظواهر التي تتأبى على الحصر والفحص

الدقيق في شباك نظامه العقلي، وكأنّ "البنيـــة" بهذا التصور الذي توصلت إليه البنيوية هو ما يضمن للعقل فهم الواقع والتأكد منه والسيطرة عليه.

ولمـا كـان حلم "العِلْمِيَّة" هو ما يراود البنيوية في بحثها فقد التفتت حولها لتستعين بنموذجٍ(*) تستند عليه في خطوها وتستمد منه مبادئ تمكنها من تحقـيق هدفها، فما كان أوفق لها من هذا النموذج الذي يقوم عليه علم اللغة الحديـث أو ما يعرف بالألسنيّة أو اللسانيات إذ يقوم هذا العلم على مجموعة مـن التصـورات ذات الطابع المجرد تمكّن من فحص سائر ظواهره وضبطها والتوصل إلى نظامها.

ومـن هـنا قدمـت اللسانيات (علم اللغة) أسسًا ومعايير ونموذجًا للمـنهج البنيوي في حقل الدراسات الأدبية، حتى أن "رولان بارت" يُعَرِّف البنـيوية- في الأدب- بكونها: "نموذج لتحليل الأعمال الفنية نشأ في مناهج عـلم اللغـة المعاصر"[9]. ومن هنا لا يمكن الإحاطة بجوهر البنيوية دون فهمٍ عميقٍ لأسسها ومرجعياتها التي تعود فيها إلى أسس اللسانيات.

(أ) معـنى عنصر ما لا يتحدد إلا في ضوء قواعد النظام الذي ينتمي إليه هذا العنصر.

إن معـنى عنصر ما في البنية لا يتحدد إلا في ظل النظام الذي يندرج فـيه هذا العنصر، إذ إن هذا النظام هو الذي يمدنا بالتمييزات والأعراف التي تجعل من المعنى أمرًا ممكنًا.

فإدخـال كـرة القدم بين قوائم ثلاث لا يمثل (إحرازًا لهدفٍ) دونما مجموعـة من القواعد والأعراف تحكم ما يسمى بلعبة كرة القدم، فليس كل إدخـال الكرة بين هذه القوائم الثلاث يسمى هدفا؛ فإدخالها باليد في مرمى

(*) ونعني بالنموذج مجموعة من التصورات أو الأنماط الذهنية التي تساعد الإنسان على فهم الواقع.

الخِصْم ليس إحرازًا لهدفٍ وكذا لا يعد إدخال أحد المتفرجين للكرة هدفًا. إننا لا نحقــق معنى إحراز الهدف بإدخالنا الكرة بين القوائم الثلاث إلا داخل نظام اللعبة، أو قوانينها الموجودة قبل بدء اللعب والتي تظل فعالة حتى النهاية.

فالعنصر أو الفعل أو الظاهرة لا تحمل معنىً في ذاتها، وإنما تحمل معنى في ظل النظام الرمزي الذي تنتمي إليه، إن المعنى لا يُعْرَف إلا في ظل نظام من القواعــد المعترف بها من قِبَل الجماعة. إن كلمة (قلم أو نَهْر أو شارع) بهذه الأصــوات الــتي ننطق بها ليس لها هذا المعنى في ظل نظام اللغة الإنجليزية أو الفرنســية ، ولا تــأخذ معــناها ذلك إلا في ظل نظام اللغة العربية ، وكذا كــلمات (Pen أو River أو Street) ليســت بــذات المعنى في العربية ، ولا تأخذ معناها هذا إلا في ظل نظام اللغة الإنجليزية. وبعيدًا عن النظام الذي تنــتمي إلــيه هــذه الكلمات لا يغدو لها ذات المعنى، فالمعنى الذي اكتسبته لم تُمْــنحه إلا بفضــل النظام الذي دخلت فيه، إن معالم هذا النظام وقوانينه الصــوتية والصــرفية هي القادرة على تحديد هذا المعنى بعينه لهذه الكلمات بعينها.

وعلى هذا النحو لا يبدو معنى وحدةٍ ما في النص إلا في إطار النظام الذي توضع فيه، فالأبيات الخاصة مثلاً بالأطلال أو الناقة أو السفر أو معركة الكــلاب والــثور الوحشــي في القصــيدة الجاهلية لا تبدو دلالتها إلا في إطــار القصــيدة الــتي تنتمي إليها هذه الأبيات، بل وفي إطار الشعر القديم بعامة الذي يقدم لنا رؤية أوسع لمعالم النظام الذي تخضع له هذه الوحدات في عملها.

فمن الصور التي تتردد بكثرة في الشعر الجاهلي صورة هذا الصراع بــين الثور الوحشي وكلاب الصيد(*). إذ يلجأ الثور إلى شجر الأَرْطى (نبات

(*) مقاربــة صورة الثور الوحشي وكلاب الصيد لافتة للغاية لكثير من الباحثين والنقاد. ومن قبيل هذا يراجع:

شجري، ينبت في الرمل، ويخرج من أصل واحد). يحتمي بها من دخول الليل، من الريح والمطر والبرق. فإذا ما أسفر الصباح خرج الثور من تحت الشجرة، هنا تفاجئه كلاب الصيد، فتهاجمه، فينفر منها الثور، ويهرب، ولكن رغم أنه قادر على الفرار والنجاة، إلا أن عزة نفس المحارب تأبى الهرب وتدعوه لخوض معركته، فيعود إلى الكلاب، يطعن هذا ويهلك هذا، حتى إذا ما جاءت الكلاب المتأخرة هالها مصير زملائها، فأخذت تدور حوله مترددةً في الهجوم عليه. هنا ينطلق بعيدًا في ثقة وزهو، في انطلاقةٍ ليس فيها إسراع الهارب ولا إبطاء المُجْهَد.

ولكن الصورة لا تسير دومًا على هذا النحو؛ فيحدث أن تدور المعركة بين الكلاب والثور وتنتصر الكلاب، ويسقط الثور مدرجًا بدمائه. وتفسير (اختلاف النهاية) لا يأتي من الصورة أو القصة في ذاتها، وإنما يتأتى من السياق الذي ترد فيه هذه القصة، أو هذه الصورة في القصيدة، وفي مجمل الشعر الجاهلي بعامة. ويقودنا فحص سياق مثل هذه الصورة وملاحظة نتائجها داخل القصيدة التي تنتمي إليها وهي (نظامها الأصغر) وداخل مجمل الشعر الجاهلي (نظامها الأكبر)- إلى ملاحظةٍ مؤداها أنه كلما ارتبط ذكر هذا الصراع (الثور والكلاب) بالناقة- حيث تُشبّه الناقة التي تَرد أحيانًا في القصيدة بهذا الثور في صراعه- فإن الثور يخرج ناجيًا والكلاب حينئذٍ هي

- الجاحظ: الحيوان. دار الجيل. 1484هـ / 1988م. ج2- ص20.
- د.مصطفى ناصف: صوت الشاعر القديم. الهيئة المصرية العامة للكتاب. سلسلة دراسات أدبية.
- د.نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث. مكتبة الأقصى- عمان- 1976م.-
- د.علي البطل: الصورة الفنية في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري؛ دراسة في أصولها الفنية. دار الأندلس.
- وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الحديث. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- عالم المعرفة- العدد (207). الكويت. مارس 1996.

المقتولة، وأما إذا جاءت في سياق الحديث عن الدهر ونوائبه- كما عند شعراء قبيلة هُذَيْل- فالثور هو المقتول. هذا خلافًا لأن يكون الموضوع عن صائد خرج للصيد فإنه غالبًا ما يحقق مأربه ويقتل الثور.

وفي هذا إذا رأينا أن الناقة كثيرًا ما تكون معادلاً للشاعر، يمكننا أن نتبصّر في انتصار الثور روحَ المقاومة والحرص على الحياة. في حين نرى في النهاية الأخرى معاني الفناء ومواجهة الشاعر أو الإنسان للموت.

إن القصة أو المشهد ليس مجرد قصة كلاب تصطاد ثورًا، أو ثورٌ ينجو أو يسقط، ولكنها قصة الإنسان ومعاني الحياة أو الموت. وهو ما نأخذه من هذه الصورة في سياق نصها، وأيضًا من اطّرادها في مجمل الشعر.

(ب) معنى عنصر ما لا يتحدد إلا بعلاقته الخلافية أو التعارضية Opposition مع بقية عناصر النظام.

تقوم البنيوية على أن العناصر أو أجزاء النظام ليست كينونات مستقلة، لها ماهيتها ومعناها في ذاتها، وإنما العناصر أو أجزاء النظام في ضوء البنيوية هي كيانات لا تكتسب هويتها إلا من خلال اختلافها عن سائر عناصر النظام، فالحرف الأبجدي (س) لا يكتسب هويته إلا من خلال اختلافه عن (ش)، فكونه بلا نقاط يعطي له خصوصية لفظه، وأما (ش) فنقاطه الثلاث تميزه عن حرف السين وتمنحه خصوصيته اللفظية، وهكذا مع بقية الحروف.

ويمثل"دي سوسير" لهذا المبدأ من خلال الشطرنج ففي الشطرنج(10)، لا أهمية للشكل المادي الفعلي للملك أو الوزير أو الطابية أو الفرس أو الفيل أو البيدق (العسكري)، ولا أهمية للمادة التي صنعت منها هذه القطع، ولا أهمية لأن يكون فرس كبيرًا وآخر أصغر منه أو

فيه اختلاف عنه مادام من الممكن تمييزه عن سائر القطع، بل إنه قد نستعيض عن فقد اي قطعة بأي شيء آخر كحصوة أو قطعة لا شكل لها من المعدن أو الخشب أو خلافه شريطة ألا تختلط في شكلها بالقطع الأخرى التي لها وظيفة مخـــتلفة، وإلا فستأخذ حينئذٍ وظيفتها، ولا اهمية أيضًا للون الفريقين الأبيض والأســـود، إذ يمكـــن استبدالهما بالأصفر والأحمر، أو بالأبيض والأزرق، أو بالأزرق والأخضر..، أو بأي لونين شريطة اختلافهما حتى يمكن تمييز الفريقين المتعارضين، لأن هذا التعارض هو أساس اللعب. ومن ثم فالهوية ليست مادية، بل هي (وظيفة للفروق التي يشتمل عليها النظام). ومن ثم تُقَدّم اللغة بوصفها نظامًــا من العلاقات والتعارضات التي يجب أن تتحدد عناصرها على أساس شـــكلي، هذا الأساس الشكلي هو ما يكسب عناصرها هويتها التخالفية أو خصوصيتها. بمعنى أن (هوية) حالتين من حالات (الوحدة اللغوية)، مثل نطقنا مـــرتين لحـــرف مـــن حروف اللغة، لا يعني هوية المادة بقدر ما يعني (هوية شكلها). فعلى سبيل المثال: نحن نشعر بأن قطار الساعة الثامنة والنصف المتجه من القاهرة إلى الإسكندرية هو نفس القطار الذي يغادر محطة القاهرة في نفس الموعـــد مـــتجها إلى الإسكندرية يوميًا، رغم أن القاطرة والعربات والركاب ليسوا هم انفسهم كل يوم إلا أننا نقول دوما أنه قطار الثامنة والنصف. وما ذلـــك إلا لأن "قطـــار الثامـــنة والنصـــف" ونعـــني المتوجه من القاهرة إلى الإســـكندرية- ليس هو مادة القطار؛ عرباته بعينها، وركابه، سائقه وإنما (هو الشكل الذي أمكن تمييزه عبر علاقاته بغيره من القطارات). إنه يظل على الدوام "قطار الثامنة والنصف" حتى لو غادر المحطة متأخرًا عن موعده عشرين دقيقة طالما أن الاختلاف بينه وبين قطار السابعة والنصف والتاسعة والنصف لا زال قائمًا.

كـــذا الأمر مع نظام الكتابة، فالحرف الأبجدي اللام يمكن أن يكتب بطرق عِدّة: (ل)، (ـــلـــ)، (ـــل)، (لـــ) ويظل في جميع الحالات هو (اللام) طالما أننا نحتفظ له بقيمته (التخالفية) التي تميزه عن الياء والتاء والثاء، إلى أخـــره مـــن بقية الحروف، وستظل (ب)، (ـــبـــ)، (بـــ)، (ـــب) هي الباء مادامـــت مختلفة عن التاء والثاء وغيرهما منّ بقية الحروف وأشكال كتاباتها. كذلك يمكن للحرف أن ينطق باختلافات متفاوتة وستظلّ هذه الصور أو هذه الأشكال النطقية تحمل مسمى (اللام) مثلا، مادامت مختلفة عن السين والشين والباء وسائر الحروف الأخرى.

ويمكن للطاء مثلا أن يختلف نطقها، لأخطاء إرادية أو لاإرادية يختل نطقهـــا ويـــتفاوت ولكن عند حد معين من الترقيق سوف تنقلب (تاءً) وهنا تكـــون هويتها قد ضاعت لأن قيمتها التخالفية عن التاء قد امحت. إن فكرة "الهوية العلائقية" أو اعتبار علاقة العناصر ببعضها هو ما يمنحها هويتها- تمثل أهمـــيةً فائقة بالنسبة للتحليل البنيوي، لأنه من الضروري عند صياغة قواعد النظام أن نتعرّف على الوحدات التي تمارس فيها القواعد عملها.

ولما كانت اللغة نظـــامًا من الاختـــلافات تحدد فيه العناصر تديدًا كلـــيًا مـــن خـــلال علاقاتها بعضها مع بعض- فقد كان علـــى رأس هـــذه العلاقـــات ما يسمى (بالتعارضات الثنائية)[11]، حيث يتضمّن كُلُّ مَعْلمٍ فارقٍ الاختيارَ بين مصطلحين بينهما تعارض يكشف عن خاصية فارقة بعينها. فتُقَسّم الأصوات اللغوية[12] في اللغة العربية بحسب مقومات عدة منها: وضع الأوتار الصوتية مثلا أي من حيث ذبذبة هذه الأوتار أو عدم ذبذبتها أثناء النطق إلى أصـــوات مهموسة وأخرى مجهورة. والأصوات المهموسة هي أصوات ينفرج فـــيها الوتران الصوتيان بعضهما عن بعض أثناء مرور الهواء من الرئتين بحيث يســـمحان لـــه بالخـــروج دون أن يقابله أي اعتراض في طريقه، ومن ثم لا

يتذبذب الوتران الصوتيان. وهذه الأصوات في العربية هي: ت ث ح خ س ش ص ط ف ق ك هـ.

أما الأصوات المجهورة: حيث يقترب الوتران الصوتيان بعضهما من بعض أثناء مرور الهواء وأثناء النطق، فيضيق الفراغ بينهما بحيث يسمح بمرور الهواء ولكن مع إحداث اهتزاز وذبذبات منتظمة لهذه الأوتار. وهذه الأصوات هي: ب ج د ذ ر ز ض ظ ع غ ل م ن والواو (في مثل: ولد، حوض)، والياء (في مثل: يترك، بَيْت).

ويأتي وضع الأوتار الصوتية ليكون فارقا بين بعض الأصوات بل هو الفارق بينها، كالذال والثاء، إذ لهما نفس المخرج؛ حيث يوضع طرف اللسان حال النطق بالثاء مثلا بين أطراف الثنايا العليا والسفلي- (الأسنان الأمامية)- بصورة تسمح بمرور الهواء من خلال منفذ ضيق، فيحدث الاحتكاك، مع عدم السماح للهواء بالمرور من الأنف ومع عدم تذبذب الأوتار الصوتية ومن هنا تخرج الثاء صوتًا مهموسًا. أما عند نطق الذال فيحدث نفس الشيء تماما، ولا فرق إلا أن الأوتار الصوتية تتذبذب في حال النطق. ومن هنا نقول أن (الذال هو النظير المجهور للثاء). وأن (الثاء هي النظير المهموس للذال). وكذا الأمر مع الزاي والسين؛ (الزاي هي النظير المجهور للسين)، (والسين هي النظير المهموس للزاي). والأمر نفسه مع الغين والخاء، والعين والحاء. ومن مثل هذه التعارضات الثنائية الموجودة في اللسانيات في دراستها للغة من مثل (مجهور مهموس)، وغيرها مثل (احتكاكي انفجاري)، (مُفَخّم مُرَقّق) أخذت البنيوية نظرتها للأشياء بعامة، (فبحسب مَلْمَحٍ ما يمكننا النظر للأشياء من خلال حَدّيّة المتضادين). واستخدام التعارضات الثنائية ليس مجرد أداة منهجية فقط، بل هي الأكثر بساطةً وقدرةً على التعبير عن الطبيعة الداخلية للغة.

ولكــن ميزة هذه النظرة الثنائية وخطرها الأساسي في الوقت نفسه يكمن- كما يقول "جوناثان كلر"- في حقيقة أنها تسمح بتصنيف أي شيء، إذ بمقدورنــا أن نعــثر دائمًا في أي عنصرين على ملمحٍ يختلفان فيه، ومن ثم نضعهما في علاقة تعارضٍ ثنائي.

ولكن رغم هذا الخطر ومآخذ أخرى فإن "التعارضات الثنائية" تُمَكّن من تنظيم أكثر العناصر تغايرًا في الخواص. وهذا على وجه الدقة ما جعل من مبدأ الثنائيات مبدءًا شائعًا في الأدب، فعندما نضع شيئين في علاقة تعارض ما، فــإن القــارئ يجد نفسه مضطرًا لاكتشاف التشابهات والاختلافات الكيفية لإيجــاد رابــط مــا حــتى يتسنّ له استخلاص المعنى من الربط بين العناصر المتخالفة[13].

ومن هنا يجب أن نستخدم مرونة وقوة هذه الثنائيات بحقّها، بمعنى أن تكــون هذه التمايزات التي نؤلفها هي (التمايزات الكيفية) وأن تكون ذات صلة بالمادة المتناولة. وهذا حتى لا نقدّم تنظيمًا مصطنعًا للبنية استجابةً لإغراء التعارضات الثنائية في استنباط بِنَىً رائعة.

ومنطق هذه النظرة الثنائية التي بدأت في اللغة- هو ما نقلته البنيويّة إلى حــيز الأدب، فأخذت تبحث في النصوص عن الثنائيات التي تُنظّم البنية، وتبنيها وتُشَكّل المعنى.

ولنضــرب مثلاً يبيّن طريقة عمل مثل هذه الثنائيات، من خلال تتبع ثنائــية مثل (الحركة السكون) في نَصٍّ شعري لنعاين كيف تدخل في إنتاج المعنى وبناء النص بوصفه وحدة متكاملة تخضع لنظامٍ ما داخليًا. و أيضا يتبدّى لنا جانب من هذا النمط المجرّد الذي يقف خلف النص.

يقول أمل دنقل في قصيدة "السرير"(*):

(*) راجــع القصيدة بديوانه: أوراق الغرفة(8). ضمن الأعمال الكاملة. مكتبة مدبولي- القاهرة. ط3- 1987م. ص372.

1 أوهموني بأن السرير سريري
2 أن قارب " رَعْ "
3 سوف يحملني عبر نهر الأفاعي
4 لأولدَ في الصبح ثانيةً .. إن سَطَعْ
5 (فوق الورق المصقولْ
6 وضعوا رقمي دون اسم
7 وضعوا تذكرة الدمْ
8 واسم المرض المجهولْ)
9 أوهموني فصدّقتُ..
10 (هذا السريرْ
11 ظنّني مثله – فاقد الروح
12 فالتصقت بيَ أضلاعُه
13 والجمادُ يضمُّ الجمادَ ليحميَهُ من مواجهة الناس!)
14 صِرْتُ أنا والسريرْ ..
15 جسدًا واحدًا .. في انتظار المصيرْ
16 (طول الليلاتِ الألفْ
17 والأذْرعة المعدنْ
18 تلتفُّ وتتمكنْ
19 في جسدي حتى النزفْ
20 صِرْتُ أقدرُ أن أتقلّبَ في نومتي واضطجاعي
21 أنْ أحرّك نحو الطعام ذراعي ..
22 واستبان السرير خِداعي ..
23 فارتعشْ!

24 وتداخل كالقنفذِ الحجريِّ على صمتهِ وانكمشْ

25 قلتُ: يا سيدي .. لِمَ جافيتني؟

26 قال: ها أنت كلّمتني ..

27 وأنا لا أجيب الذين يمرّون فوقي

28 سوي بالأنين

29 فالأسِرّةُ لا تستريح إلى جَسَدٍ دون آخرَ

30 الأسِرَّةُ دائمةٌ

31 والذين ينامون سرعان ما ينــــزلونْ

32 نحو نهر الحياة لكي يسبحوا

33 أو يغوصوا بنهر السكون!

يقدم هذا النص جدلية الموت والحياة من خلال تجربة المرض، وتُقدَّم العلاقة مع المرض أو بالأحرى مع الموت من خلال "السرير" الذي يغدو مركبةً تنقل من عالم الحياة إلى عالم الموت، أو يغدو كائنًا خرافيًّا يفتك بصاحبه، تتعقّد فيه تلك العلاقات التي يأخذها الموت أو تأخذها الحياة.

ومن الثنائيات التي يلعب بها النص- واللعب لَذّة مُنتِجة فَنِّيًّا- ثنائية (الحركة- السكون) تلك التي تستقطب أجزاءً متعددة من النص.

إن الـــنص يتجاوز في المقطع من السطر (9 : 15) حَدَّ الاندماج مع مفـــردات الكون إلى أن تصبح مثل هذه المفردات (ذواتًا فاعلة) لا تعبّر عن نفسها فقط، بل تُحرّك الشاعر وتوجهه وتتسلّط عليه، إن السرير يلتصق به، ويضـــمّه، ويحميه، فالسرير ليس فقط كائنًا يتحرك ويسكن، إنه بشرٌ يحنّ إلى إلفه و نظيره فيلصق أضلاعه بأضلاعه. ويتحرّك المشهد على محوريّ السكون والحركة:

- فالسرير (الساكن) يظن (السكون) والموت في الشاعر (المتحرّك).

- (يتحرّك) هذا السرير الساكن فيلصق أضلاعه بأضلاع الشاعر.
- يستسلم الشاعر (المتحرك) إلى (السكون) حينما يجد في هذا الاستسلام الراحة والسَّكَن. "والجماد يضمّ الجماد ليحميه من مواجهة الناس".
- يذوب (سكون) الشاعر في (سكون) السرير:"صِرْت أنا والسرير جسدًا واحدًا في انتظار المصير ".

وتدوم هذه (الحركة) في المقطع (من السطر 16 :19) عبر صورة السرير هذا الكائن الخرافي ذي الأذرع المعدنية التي تعتصر الشاعر، ينشب أضلاعه في جنباته، فيتداوله الألم الجسدي "النزف" والألم النفسي الذي أحس معه بطول الزمان وسأمه، وكأنّ هذا الألم بوجهيه هو المصير الذي انتظره في السطر (15).

ويشهد النص الصراع المباشر بين الحياة والموت، ذلك الصراع المُشَخّص من خلال الحركة والسكون، بدءًا من السطر (20) إلى نهاية القصيدة. إن إرادة الحياة والتمسك بأذيالها تتحول من مجرّد (وهم) في مطلع القصيدة، إلى (وهم) يقع فيه ويعيشه في مقطعٍ تالٍ، إلى (حقيقة) ناصعة: "صِرْتُ أقدر أن أتقلّب في نومتي واضطجاعي". وإذا كانت علاقة السرير بالشاعر في المقاطع السابقة تمثل (الموت) فإن (الحياة) تتدخّل هنا لتوتّر ما بينهما من ألفة، ومن ثم تُنْتَقض جزئيات هذه العلاقة، فيستحيل السكونُ والموتُ حركةً وحياة:

(ظنني مثله فاقد الروح) ←—— (صِرْت أقدر أن أتقلب، استبيان خداعي)

(التصقت بي أضلاعه) ←—— (ارتعش وتداخل).

وتمثل صورة السرير" تداخل كالقنفذ الحجري" قمة الصراع بين الموت والحياة، إذ لا يتحول الموقف إلى مجرّد الجفوة، بل ينسحب الطرف الآخر، ويُشْرِع أشواكه. عداوةً وتَربُّصًا، ويتخير السريرُ/ القنفُذ السكونَ أو

الكمونَ الذي هو شبه الموت دريئةً للحفاظ على الحياة بعيدًا عن هذا المتحرك القابل للموت.

لقــــد بــدأ النص بوهم التلازم بين الشاعر والسرير، وهو تلازم يقتضي السكون، فلا حركة لمريض يلازم السرير، ولكنه يقتضي ما هو أكثر، هــو اســتمرار هذا السكون، وهو حركة بشكلٍ من الأشكال، إذ لا يفلح الانتقال عبر لحظات الزمن المتعددة في تغيير هذا السكون، فكأنه (حركة دائمة لــلحفاظ عليٍ وضع وحيد)، وهو ما سوف تنقضه القصيدة في النهاية عندما ترفض هذا السكون، ترفض هذا الاستقرار على وضعٍ من الأوضاع عندما لا تســند للأسِرّة صفة (الدوام) إلا مع انفرادها بعيدًا عن البشر. ومن هنا ينأى الســرير مــن السطر الأول عن الدخول في علاقة مصاحبة أو تلازم مع هذا الراحل بالضرورة وهو ما تنبه له الشاعر تمامًا فبدأ النص بهذه المعرفة الكاملة بمعالم الموقف وبدأ بالفعل "أوهموني".

والنهاية التي تجعل للأسرّة صفة الدوام وللبشر صفة الحركة، تجعل من الــــدوام والسكــون قرينًا للبقاء في حين تجعل من الحركة قرينًا للموت والتلاشي؛ إننا بين خيارين: بين السكون/ الموت "أو يغوصوا بنهر السكون" أو الحــركة/ الحــياة "سرعان ما ينــزلون نحو نهر الحياة لكي يسبحوا"، والخيار الأخير تحمل الاستعارة فيه موقفًا ضمنيًا يجعل من هذه الحياة، من هذه الحركة سكونًا مؤجّلاً، موتًا مع وقف التنفيذ.

(ج) الاهتمام بالاعتبارات الآنيّة بالقياس إلى الاعتبارات التاريخية.

كــان ممــا أخذته البنيوية عن النموذج الذي أخذت به اللسانيات الاهــتمام بالاعتــبارات الآنــيّة(*) (نســبة إلى الآن) بالقياس إلى الاعتبارات التاريخــية. ولقــد التفتت اللسانيات لقيمة (الآنية) في دراستها للغة في مقابل

(*) يترجم الساكروني Synchronic بالآني أو التزامني أو السكوني.
ويترجم الدياكروني Diachronic بالتاريخي أو التعاقبي أو التطوري.

صلة (التاريخية) التي هيمنت على طريقة النظر إلى اللغة وطريقة دراستها فيما قبل اللسانيات الحديثة، حيث اختُزِلَت دراسة اللغة في دراسة بُعْدها التاريخي فقط أو كادت.

والالتفات إلى اللغة (آنيًّا) يعني دراستها من حيث هي مجموعة من العناصر المترابطة في لحظة بعينها. ولَفَتَ إلى هذا الملمح شيئان:

أولهما: أن المتكلم والسامع في لحظة تحاورهما يكونان غافلين تمامًا عن وجودهما التاريخي لصالح حاضر اللحظة، لحظة التواصل؛ "الآن". فالمتكلم لا يستطيع أن يستعمل اللغة وفي نفس اللحظة يفكرّ في بُعْدها التاريخي ومراحل تطورها، سواء على مستوها الصوتيّ أو النحوي أو الدلالي.

ثانيهما: أن كلاً من المتكلم والسامع مضطر عند لحظة المحاورة إلى تجاوز الوجود الفردي لأجزاء الكلام، فلا يفكّر في الكلمة بمفردها من خلال الجملة، ولا في الحروف من خلال الكلمة، ولا حتى في الجملة مستقلةً عن سياقها. وهذا يقود إلى النظر إلى للغة بوصفها ظاهرة مركّبة تَتنزّل حتمًا في الزمن الآني لحظة استعمالها، ولا تؤدي وظيفتها إلا عندما ينتفي في وعي مستعمليها كلّ من:

1- وجودها التاريخي عبر الزمن.

2- وجودها الفردي عبر الأجزاء.(14)

ومن هنا كان تأكيد البنيوية على الدراسة التزامنية للظواهر، ومنها الأدب، من حيث هي ظواهر آنيّة تُنتَجُ، تُؤَلّف وتُستَقبَل في لحظةٍ بعينها، وفي سياقٍ بعينه، ويجب أنْ تُدْرَس في هذه اللحظة من حيث طبيعة عناصرها المُرَكّبَة لها، وطبيعة العناصر فيما بينها. إن الهامّ هو دراسة النظام أو النسق من حيث مكوّناته وعلاقاته.

لقد كان الموقف السابق على البنيوية موقف تاريخي يستند إلى مجرد (التتابع) بوصفه العلة السببية في نشوء الظواهر؛ إذ يتحدد اللاحق في ضوء السابق، ويكون الترابط الزمني تواثقًا بين الأسباب والنتائج، قرانًا بين العلّة وثمراتها. وبهذا تتحوّل كل نتيجة سببيّة إلى سببٍ جديد يُفرِز بدوره نتائج مغايرة للأولى. ولكن البنيوية تقدم نمطًا جديدًا من التفسير السببي يقوم على (تفسير الحاضر بالحاضر)، بعدما كان الحاضر يُفَسَّر بالغائب والمنقضي، بوصفه علّةً له. وتفسير الحاضر بالحاضر معناه أن ارتباط الأشياء بعضها ببعض يعطي لوجودها المشترك وزنًا يقوم مقام السبب من النتيجة[15].

لقد كانت البنيوية معنية على الدوام بذلك النظام الذي يقف خلف الظواهر، أو خلف عمل العناصر في بناءٍ ما، ومن ثم أصبحت العلاقات ذات الصلة التي تعيننا على ذلك هي (تلك العلاقات التي تمثّل وظيفةً داخل النظام أثناء اشتغاله في فترة زمنية محددة). ومن هنا تصبح العلاقة بين العناصر أو الوحدات وأسلافها التاريخيين، أو العناصر والوحدات السابقة عليها تصبح غير ذات صلة بهدف البنيوية، بمعنى أنها لا تقوم بتحديد الوحدات بحسبانها عناصر للنظام. إن قيمة الوحدة وهويتها تتحدد طبقًا لموضعها في النظام، وليس طبقًا لتاريخها.[16]

وليس هذا رفضًا تامًا لكل ما هو تاريخي في فهم الظواهر، بعبارة أخرى ليس رفضًا لدراسة الظواهر في بعدها التاريخي، بل هو فقط إنكار أن تكون الدراسة التاريخية هي الدراسة التي تَدّعي فهم الظواهر في نفسها، وفي جوهرها، أو أن تكون هي الدراسة التي يقتصر عليها فهم الظواهر، أو أن تُقدَّم على ما عداها. إذ يمكن في إطار البنيوية الحديث عن "آنيات متعاقبة"، فلكل "آنية" على محور الزمن بنية مرادفة، فعلى امتداد محور الزمن ثمة بنية

بعينها عند كل لحظة زمنية. ومن هنا يأتي تعاقب البني وتأتي الدراسة التاريخية أو التتابعية لتكون مقارنةً بين حالتين آنيين متعاقبتين. وعلى هذا النحو يغدو هذا الزمن الذي ترتبط به البنية (زمنًا تقديريًّا)[17] أو افتراضيًّا لفحص البنية والنظر بشأنها، وكذا يستعيد التاريخي أو التعاقبي شرعيته من كونه تتابعًا أو تعاقبًا لحالات آنية أو تزامنية.

(د) العلاقات التركيبية والاستبدالية وعلاقات الحضور والغياب.

تميز اللسانيات بين نوعين من العلاقات في إطار اللغة: هي العلاقات الإدماجيّة والعلاقات التوزيعيّة.

1- العلاقات الإدماجية:

وهي العلاقات التي توجد بين العناصر التي تنتمي إلى مستويات مختلفة. ففي جملة مثل "نجح محمدٌ" ثمة علاقة إدماجيّة بين الأصوات: النون والجيم والحاء لتكوين وحدة صرفية هي الفعل "نجح"، وكذا الأمر مع الأصوات: الميم والحاء والدال لتكوين العَلَم "محمد"، وأيضًا ثمة علاقة إدماجية بين هذه الوحدات الصرفية معًا لتكوين بناء نحوي على مستوى أعلى هو الجملة الفعلية المكوّنة من الفعل والفاعل.

ومن هنا فإن شكل وحدةٍ ما: هو تركيبها من مكونات أدنى، أما معناها: فهو قدرتها على الاندماج في وحدة من مستوى أعلى. ومن هنا ينهض التحليل البنيوي- كما يقول جوناثان كلر[18]- على افتراض إمكانية تفتيت الوحدات الأكبر إلى مكوناتها، حتى يمكن في النهاية الوصول إلى التمييزات الوظيفية الصغرى.

2- العلاقات التوزيعيّة:

وهـــي العلاقة بين العناصر التي تنتمي لنفس المستوى. وبيان القدرة الإدماجية لأحد العناصر يقتضي تحديد علاقاته التوزيعية. بعبارة أخرى علاقاته بغيره من العناصر التي تنتمي لنفس المستوى.

وثمة نوعان من العلاقات التوزيعية هي:

1- العلاقات التركيبية أو التتابعية Syntgmatic

2- العلاقات الاستبدالية أو الترابطية Paradigmatic

[1] العلاقــات التركيبـــية أو التتابعية: هي العلاقات التي تتعلق بإمكانية التألــيف بــين المكوّنــات. بعبارة أخري هي علاقات ترتبط بالحركة الأفقيّة للكــلمات عبر زمن نطق أو قراءة الجملة بما يسهم في تحديد معناها، بحيث لا ينكشـــف معـــني أي جملة من الجمل إلا بالتتابع الواقع بين الكلمات، والذي ينتهي مع الكلمة الأخيرة في الجملة أو الجمل.

[2] العلاقات الاستبدالية أو الترابطية: هـــي علاقة تقوم على صلة الكلمة الحاضـــرة في الجملـــة بغيرهـــا من الكلمات الغائبة عنها والمترابطة معها. إنها العلاقة التي تحدد إمكانية استبدال كلمات أخرى مكان هذه الكلمة.

إن الكـــلمات لا تترتب في الجملة فقط نتيجة تتابعها بل نتيجة عملية اختـــيار بين قائمة من الكلمات تتفاوت في درجة صلاحيتها للحصول في هذا الموضع أو ذاك.

ففـــي جملـــة مثل: "جاء الرجل ضاحكًا" تنشئ كل كلمة في الجملة علاقـــات تركيبـــية مع الكلمات المجاورة لها في نفس التتابع الكلامي، فترتبط كلمة "الرجل" بكلٍ من الفعل "جاء" والحال "ضاحكًا"، وكذا ترتبط بكلمات أخرى تشكل قائمة أو قوائم استبدالية، وتتفاوت هذه القوائم في مدى اعتياد

استبدال كلماتها هذه الكلمة في هذه العبارة. فمعتاد مثلاً تبديل كلمة الرجل في هذه العبارة مع مفردات القائمة التي تضم (الولد، الفتى، الشيخ، الصبي)، ومعتادٌ أيضًا ان ترتبط كلمة ضاحكًا بقائمة استبدالية تضم كلمات مثل: (متبسمًا، متفائلاً، باكيًا، حزينًا،..). ومعتاد كذلك أن يتبادل الفعل جاء في هذه العبارة مع مفردات القائمة التي تضم: (طلع، ظهر، بدا، أتى،..) ولكن ثمة قوائم استبدالية أخرى ترتبط بكل كلمة في هذا السياق تتفاوت في درجة مألوفيتها لأن تحل إحدى كلماتها محل هذه الكلمة. فقد نقبل في مثل هذه الجملة استبدال كلمة الرجل بكلمة من كلمات القوائم التالية (الزمان، الدهر، الصباح،..) أو (الفرح، الأمل، الودُّ،..) ونضع هذه الإمكانيات تحت باب المجاز أو خلاف الحقيقة. ولكننا نكاد لا نقبل– للآن على الأقل طبقًا للشائع– استبدالها بكلمة من الكلمات: (الحائط، الكرسي، المنشار،..).

وإذا كانت العلاقات التركيبية أوالتتابعيّة "علاقات حضور"؛ حيث تُقَدَّمُ كلماتٍ قائمةً بالفعل في نفس الوقت ضمن سلسلة من العناصر قائمة بالفعل– فإن العلاقات الاستبداليّة أو الترابطيّة "علاقات غياب" إذ تُقَدِّمُ كلمات كان من الممكن لها أن تحل بصورةٍ أو بأخرى محل هذه الكلمات المترابطة معها بعلاقات خاصّة، إنها تجمع بين عددٍ من العناصر بصورة غيابية ضمن سلسلة وهمية موجودة بالقوة مجالها الذاكرة.

ولا يظل المعنى رهين العلاقات التركيبية فقط، بل إن الكلمات الغائبة تظل مؤثرة أيضًا في الكلمات الحاضرة، وعلى نحوٍ تُسهم فيه الكلمات الغائبة في تحديد معنى الكلمات الحاضرة. بعبارة أخرى، يعتمد معنى أي وحدة على الاختلافات بينها وبين هذه الوحدات الأخرى التي كان من الممكن أن تحل محلها في هذا الموضع من الجملة.

هــذه النظرة اللسانية انتقلت أيضًا إلى حيز الرؤية البنيويّة للنصوص الأدبيّة، سواء بالنظر للغة نفسها التي تشكل العمل والنظر للمفردات في ضوء هــذه العلاقــات، أو مَدّ البصر نحو الوحدات الأكبر كالاستعارات والصور والرموز، حيث يشتبك الرمز مع رموز أخرى كثيرة غائبة. إن الحقيقة القائمة في النص تقتضي حقائق أخرى كثيرة تستدعيها وتترابط معها.

ولــيس معنى ذلك تفاوتًا مطلقًا للعناصر بين الحضور والغياب، فربّما كانــت بعض العناصر شديدة الحضور بغيابها، إن الضلع الغائب من مُربّعٍ هو أشد الأضلاع وضوحًا، وهو أكثر ما يستلفت انتباهنا، حتى أننا نسميه (مربعًا ناقصًا ضلعًا). إن الزِّرَّ الغائب من قميصٍ قد يكون شديدَ الحضور بهذا الغياب، بل لعل غيابه يكون أكثر إثارة للانتباه من حضور سائر الأزرار أو حضوره هو نفسه.

(هـ) التفرقة بين "اللغة" و"الكلام" وتبلور مفهوم "الكفاءة الأدبية":

تفرّق اللسانيات بين "اللغة" و"الكلام" باعتبار أن: اللغة هي مجموعة القواعــد والمواصفات التي تشكّل النسق المجرّد أو النظام الموجود في الذهن لما ننطق به من كلمات وجمل وعبارات. أما الكلام فهو التحقق الفعلي لهذا النظام في الكــلام أو الكتابة. إن قولنا: "ضَرب محمدٌ زيدًا"- من حيث معنى وقوع الضرب منْ قِبل محمد على زيد- هو كلام. أما كون ضَرَبَ فِعْل ومحمد فاعل وزيدًا مفعولٌ به- فهو مِنْ قَبِيْل اللغة. والكلام السابق نمطٌ من أنماط تحقق هذا الجانب من اللغة الذي هو نمط الجملة السابق الذي هو (فعل وفاعل ومفعول). ويمكن أن ننتج عددًا هائلاً من الجمل من (الكلام) على هذا النمط من (اللغة)، مثل: ضرب محمدٌ عليًا وضرب زيدُ محمدًا، ضربت هند عليًا، وضربت فاطمة هــدى.. وأكــل الطفل التفاحة، وقاد الولد الدراجة، وأدار الفتى المحرك،.. وهكذا

ولكـــن العلاقـــة بينهما ليست تمامًا على هذا النحو من البساطة أو الاســـتقلال؛ فـــإذا كانت اللغة هي النظام أو النسق المجرّد الذي يقع خلف الكـــلام، فإن الكلام هو التجلّي الفعلي له. وإذا كانت اللغة هي النظام الذي يحدد طبيعة الكلام وطبيعة كل واقعة فردية، فإن هذه اللغة لا وجود لها بعيدًا عـــن الكلام أو عن تحققاتها الفعلية. ومثال هذا ما نجده في الفارق بين مفهوم العدالة وكون فلانٌ عدلاً، فرغم أن العدالة مفهوم مُجَرّد إلا إننا لا نلمسه إلا مـــن خـــلال تحققاته الفعلية في الأفراد وتجارهم وسلوكهم، وهذا السلوك في نفس اللحظة هو تطبيق لهذا المفهوم المجرد الذي هو العدل.

ومثل هذه التفرقة تُفَسّر عددًا من المعطيات منها:

- أن معرفةَ لغةٍ ما لا تعني النطق أو التلفّظ بمجموعة من التلفّظات تنتمي إلى هذه اللغة، وإنما تعني المعرفة العميقة بمجموعة من القواعد والمعايير التي تمكننا من فهم مثل هذه التلفّظات وإنتاجها. أن نَعْرف لغة يعني أن نَتَمَثّل نظامها.
- أيضًا، لما كانت اللغة هي القواعد التي تقف خلف الكلام الذي هو الواقعة أو الســـلوك أو الحدث فإنها هي التي تحكم عليه بالصواب أو الخطأ، وللكلام أن يأتيَ مطابقًا لها أو لا يأتيَ.

وينبني على هذه التفرقة أيضًا قولنا بأن الكلام لم يَسْتَنْفِد كل تجليّات اللغة، إذ تضم اللغة جُمَلاً وأساليب ممكنة لم يَنْطق بها أحد من قبل، وهي جمل يمكن أن نعـــيّن لهـــا معنىً وبنية نحوية؛ فقد يحدث أن ينطق البعض إما صدفةً أو عمدًا جُمَلاً يمكنه التعرّف على خطئها النحوي طبقًا لما هو مقرر من القواعد، ويمكنه أن يُعَيِّن معناها. كذا يمتلك متكلم اللغة قدرةً على فهم الجمل التي لم تصادفه أبدًا- تفوق قدرته على النطق بهذه الجمل التي لم يُنْطق بها من قبل.

وعن هذه الكفاءة اللغوية التي تحدث عنها اللسانيون أخذت البنيوية في مجـــال الأدب مفهومها عن "الكفاءة الأدبية". فلو أن أحدًا استمع لجُمَلٍ ما

باعتبارها مجموعة من الأصوات المتوالية فإن فهمه لها بوصفها جملاً ذات معنى اقتضى منه أن يستدعي إلى ذهنه مخزونًا هائلاً من المعرفة- الواعية و اللاواعية على حدّ سواء- بالأنساق الصوتية والصرفية والنحوية، حتى يستطيع إدراج هذه الأصوات في كلمات أو الكلمات في جمل حتى يصل إلى هذا المعنى. وطبقًا لذلك يكون معنى هذه المتوالية هو ما تَوَصّلنا إليه في ضوء نظامنا اللغوي، في حين سوف تغدو نفس المتوالية الصوتية مجرد (هراء) في ضوء لغة أخرى، أي لدى شخص آخر ليس لديه من المخزون ما يهيئه لمعرفة معناها. إن مثل هذا المخزون هو ما يعطيه القدرة على تحديد بنية هذا الكلام وخصائصه بما يعينه على تحديد معناه. فالكلمة الشائعة والمتداولة "عِيْش" تعني كلمة "خُبْز" إلا أن الأولى مرتبطة بالعامية والطابع الشفوي، والأخرى مرتبطة بالفصحى والكتابة. والكفاءة اللغوية تجعل المستمع يميز بينهما وبين إيحاءاتهما المتباينة في السياقات المختلفة مع تطابق دلالتهما. ولعل ما يحدث في إطار اللغة بعامة هو ما يحدث في إطار النصوص الأدبية، إذ تتطلب- بادئ ذي بدء- نفس ما تتطلبه اللغة من كفاءة لغوية لفهم لغة النص أو بالأحرى لفهم النص بوصفه (لغة). ولكن ليس هذا فقط، فليس معنى أننا فهمنا لغة النص الأدبي أننا فهمنا النص الأدبي ذاته، بعبارة أخرى إن فهم اللغة في النص الأدبي لا يعني أننا فهمنا الأدبية فيه، فهما غير متطابقتين؛ ذلك أن (الأدب نظام إشاريٌّ من الدرجة الثانية) بمعنى أنه نظام مُرَكّب؛ فهو لا يبدأ كاللغة مانحًا الأشياء أسماء، وإنما يبدأ من الأسماء ليمنحها دلالة تتجاوز معناها الأوّلي في اللغة اليومية. فلا تكون الناقة أحيانًا في القصيدة الجاهلية على سبيل المثال ناقةً عاديةً إنما تشير إلى ذات الشاعر وتجسد أزمته. إن الأدب (لغة مبنية على لغة)، (لغة ثانوية تتخذ من اللغة بمفهومها التواصلي المعتاد أساسًا تبني به لغة أخرى بطريقة أخرى أكثر تعقيدًا هي لغة النص الأدبي).

وقد يكون من الصعب معرفة الحد الذي تتوقف فيه معرفتنا على معالم هذا النظام الثانوي، أو بعبارة أخرى الحد الذي تعجز عنده معرفتنا بنظام اللغة المعتاد عن أن تبلغ بنا المعرفة العميقة بأبعاد ما هو أدبي في النصوص، ولكن هذا لـــن يحجب أبدًا الاختلاف البَيّن بَيْن "فهم لغة قصيدة، أي القدرة على ترجمة هذه القصيدة ترجمة تقريبية إلى لغة أخرى ، وفهم القصيدة ذاتها"[19].

إنـــنا لكي نفهم نَصًّا أدبيًّا، علينا أن نجلب إليه- كما يقول "كلر"- فهمًا ضمنيًا بعمليات الخطاب الأدبي التي توجهنا إلى ما يتعين البحث عنه، إنها مجموعة من العمليات والعلاقاتَ المتشابكة التي تهدينا إلى طريقة عمل اللغة في النصـــوص الأدبـــية بحيث تنتج نَصًّا يدخل في حيز الأدب، إنها معرفة تقتضي (الإحاطة بأعراف الكتابة التي تجعل منها كتابة أدبية).

وبـــدون هذه الكفاءة الأدبية التي تؤهله لذلك لن يكون قادرًا على معـــرفة ما يتوجب عمله بمجموعة من الكلمات والعبارات التي ربما تبدو في مجملها وفي علاقاتها معًا (غريبة)، رغم فهمه لكل كلمة أو ربما لكـــل جملـــة على حدة، حتى ولو كان فهمًا مشوشًا، ولن يكون قادرًا على قراءتها بوصفها أدبًا.

إن مـــثل هذا القارئ إذا كان قد أتيح له تَمَثّل "نحو" اللغة الذي به يستطيع فهم الجمل والعبارات ويقيم بناءً على ذلك تواصلاً، فلم يُتَح له بَعْد تَمَـــثّلُ "نحـــو" الأدب الذي به يستطيع تحويل مثل هذه الجمل والعبارات إلى بنـــيات أدبـــية. كما أنه ليس من الضروري لمتكلم اللغة أن يكون على دراية نظـــرية بقواعد إنتاجها بل يكفيه كي ينتج كلامًا سليمًا تلك المعرفة الضمنية بنظام اللغة، وهذه المعرفة الضمنية معرفة (حدسيـــــة) تمكنه من العمل داخل الـــنظام، وتمكنه من إنتاج جُمل جديدة على غرار الجمل التي أنتجها سلفًا- نقـــول إن الأمر مع الأديب على هذا النحو أيضًا فليس من الضروري له أن

يكـــون على دراية نظرية بقواعد إنتاج النصوص الأدبية بل يكفيه تلك المعرفة الضمنية الحدسية بما يخلق "الأدبية" في النصوص.

رابعًا: ملاحظات على هامش البنيوية:

يحدث أحيانًا أن تهاجم البنيوية من قِبل البعض بدعوى (تجاوز العصر لهـــا)، أو أنهـــا ماتت في الغرب الذي نشأت لديه. وفي الإجمال لم تعد أحدث المدارس النقدية.

ولكـــن مثل هذه النظرة تقوم على جملة أخطاء ومغالطات منها: إنها تـــنظر إلى المدارس والاتجاهات والنظريات النقدية على أنها نوعٌ من "الموضة" تذيع وتنتشر، ثم تخبو وتنتهي. إن النظرية النقدية ليست كتسريحات الشعر أو أنماط الأزياء. وما نُعوّل عليه في النقد ليس في جدّة النظريّة أو قدَمها، ليس في ذيوعهـــا أو عدم انتشارها، وإنما المعوّل في ذلك هو قدرةُ النظريّة على الإجابة عـــلى أســـئلتنا، قدرتُها على أن تؤدي بنا إلى نتائج نعتقد في صوابها ودقتها العلمية طبقًا للمنهج الذي نلتزمه.

والنظريات النقدية لا ينسخ بعضها بعضًا؛ بمعنى أن النظرية الجديدة لا تـــأتي لتلغي تمامًا ما قبلها، أو تقضي ببطلانه لتُرْسي حُكْمًا جديدًا، إن المعرفة العلمـــية معـــرفةٌ تراكمـــيّة، ولم يكن لنصل فيها إلى الموقع الحالي دون المرور بالمراحل السابقة.

إن مســـيرة النظريات العلمية قائمة على التوالد مهما كانت المسافة بعيدةً بين النظريات، إن النظرية قد تكون سببًا للنظرية المضادة لها، فكونها رد فعل يعني أنها استمدت قيمتها من مخالفتها، لقد تَوَلّدَت في النهاية عنها، بل إن الطفـــرة دومًـــا تستند إلى نظامٍ ما تستمد من مخالفَتِه قيمَتَها وموقعَها. وقد لا يمكـــن بحـــال فهـــم "التفكـــيك" عـــلى ســـبيل المـــثال دونما إحاطة وافية بالبنيويّة.

إن البنيوية لا تزال خاصةً مع تطور صيغتها ونماذجها تقدم عونًا كبيرًا للباحث الأدبي فضلاً عن كثير من المجالات المعرفية الأخرى.

وقد تُهَاجم الدراسات البنيوية في حقل الأدب خاصةً بدعوى "الجفاف" والإمعان في التفصيلات وتتبع الجزئيات فضلاً عن الوقوف عند حيز النص محل الدراسة دون أن تتعداه إلى ما هو خارج عنه.

ولكن مثل هذه النظرة تتجاهل التفرقة بين كتابتين حول النص الأدبي؛ كتابةٍ تضع نصب عينها تقديم أسلوبٍ "جميل" يحاول أن يضاهي جمال النص محل الدراسة بلغة تحمل من التقنيات ما يحمله النص المدروس، وكتابةٍ أخرى معنيّةٍ بتقديم "معرفة" بالنص الأدبي، هذه المعرفة تبتغي أن تكون موضوعية. وتقديم المعرفة هاجس يختلف عن الانشغال بملاحقة جماليات أسلوب النص بجماليات أخرى يكتنزها المقال النقدي الذي يدور حوله. والبنيوية مشغولة بمثل هذه المعرفة الموضوعيّة. والنقد في هذه الممارسة فرعٌ من العلم لا الإبداع الأدبي، إن الناقد لا يكتب أدبًا، وإنما يَدْرسه بما في الدّرس من سعيٍ نحو الانضباط.

كما أن بعض التطبيقات الآلية والسطحية للبنيوية لا تعني أن البنيوية آلية وسطحية وقوالب وأدوات جاهزة، فلكل النظريات والمدارس النقدية تطبيقات جيدة وأخرى سيئة.

ولنا أن نعلم أن كل ما يكتب من نقد تحت اسم البنيوية، ليس من اللازم أن يكون مقصودًا به على الدوام التوجه للقارئ العادي الذي يحكم عليه بالصعوبة والجفاف وعدم الوضوح، فالأمر هنا كما هو الشأن في سائر العلوم والمعارف فيه ما هو للمختصين، وفيه ما هو للقارئ العام رغم أن الموضوع يتصل بالجميع دون استثناء، ولكن لكل حوار دائرته التي لا يتعداها بحسب العلم والاهتمامات. فأمور الصحة والطب تخصّ الجميع، ولكل منا أن

يأخذ منها بَطَرف يتناسب مع حدود علمه، وإلاّ فماذا سيفهم القارئ العادي لو أنه تصفّح مجلّةً طبيّة متخصصة، وماذا سيستوعب، في حين أنه قد يستوعب تمامًا ما تقدمه له الصفحات المهتمة بالصحة والطب في الصحف والمجلات غير المتخصصة، وما هذا إلا لأن المقصود حينئذٍ بالخطاب هو هذا القارئ العادي. وعلى هذا النحو يكون حال الناقد؛ فهو قد يتوجه بخطابه للقارئ العام متناولاً العمل الفني بالتحليل والتقويم وشرح ما يَغْمُض ويكشف عن دلالته، مؤديًا في ذلك (وظيفة تثقيفيّة)[20] للقُرّاء باعتباره صاحب رسالة فكرية، هي أن يفيد الناس بما اجتمع لديه من خبرة في حقل اهتمامه، وهو حقل الأدب. وهو ما نجده في الصحف اليومية، أو لدى بعض الكتاب من شُداة الأدب، أو ما قد يُذاع عبر أجهزة الإعلام. وقد يدخل في هذا الحيز ما تحدّث به د.طه حسين عن الأدب العربي القديم، وجمعه في كتاب "حديث الأربعاء".

وقد يمارس الناقد (وظيفة توجيهية) عندما يتحدث في حوار جدلي مع المبدع أو من كان في حُكمه- حول الإبداع والمسئولية الإبداعية والنقدية وما أبدعه الفنان من جماليات ورؤى.

وللناقد أيضًا أن يدخل في حوارٍ مع رفيقه الناقد، فيشتركان معًا عبر النص الأدبي في إنتاج معرفة نقدية وهو ما يتطلب تَسلّح الناقد بكل المعارف المحيطة بالنقد في أدق معالمها. والحوار هنا يلتفت كثيرًا إلى "المنهج" في العملية النقدية، والتأسيس القوي للمفاهيم التي تقف كخلفيات وراء العملية النقدية التي هي عملية علمية. ووظيفة الناقد حينئذٍ (وظيفةً معرفية).

وللناقد ألا يتخصص في وجهة بعينها من الوجهات الثلاث السابقة، وله كذلك أن يكتب تحت أي وظيفةٍ يشاء. ومنها هذه الوظيفة الأخيرة، تلك الوظيفة المعرفية، التي يختص فيها بحواره أقرانه من النقاد الذين يملكون نفس

أدوات الحوار ولهم نفس الاهتمامات والانشغالات. والناقد حينئذ لا يخاطب القارئ العام الذي لا تعنيه كثيرًا مسائل المنهج والمنهجية والعلمية.

ومعظـــم ما يُكتب في إطار البنيوية يدخل في هذا الإطار، وهنا ليس بمستَغرَبٍ تمامًا ألا يستوعب مَنْ هم خلاف النقاد- جل ما يكتب في البنيوية حتى لو كان المبدع نفسه صاحب العمل.

والمخططـــات أو الرســـوم و الأشـــكال الهندســـية أيضًا مما قد يثير الإحساس بالغرابة وربما الغربة إزاء النقد البنيوي، ولكن قد يغيب عن الذهن أن مـــثل هذه الأشكال والرسوم وسيلة من وسائل إيضاح الفكرة وتأكيدها يقصدها الناقد دون تكرار صريح للكلام.

إذ إن الرسوم والمخططات تقدم الفكرة من خلال نسقٍ بلاغي مغاير لنســـق التواصل اللغوي المعتاد[21]، ومن ثم تُمثّل الفكرة في الذهن من خلال مزيجٍ من نسقين إشاريين مختلفين؛ نسق اللغة، ونسق بصري ممثلاً في الأشكال والرسوم والمخططات. والقيمة الكبيرة التي يمكن لها أن تؤديها هي أن تُعبّر عن الفكرة بلغةٍ بعيدة عن التباسات الحقيقة والمجاز، وحتى ينأى الناقد بكلامه عن احتمالات تأويلٍ لا يقصدها ولا يريدها.

وعـــلى هـــذا النحو فهذه المعادلات والأشكال والرسوم ليست هي "البنية" وإنما هي "صياغة ما" للتعبير عنها، هي ترجمة لها في صيغة رياضية جبرية أو هندسية أو خطيّة، لا تُقدّم من باب الترف أو المخالفة، إنما يجب أن تضيف الجديد إلى فهم النص وعلاقاته التي يقررها النقد، أو تمنع احتمال سوء فهم أو تختـــزل الكثير من الكلام والصفحات في حيزٍ محدود تُركّزُ مَا يقال وتُجسّده بَصَريًا.

ومـــا هو ملحوظٌ أيضًا في الدراسات البنيوية هذه الإحصاءات التي يلقاهـــا القـــارئ حول بعض ظواهر الأدب أو مقومات لغته كالأصوات أو

المفـــردات والتراكيب أو معاني ودلالات خاصة، وهو ما لم يعهده القارئ في الأدب الـــذي يراه مقابلا للعلوم الرياضية والصيغة الحسابية. ولكن البنيويين عـــلى غير ذلك، فهم يرون أنه إذا كان الأدب فنًا فإن دراسة الأدب يجب أن تكـــون عـــلما منضبطًا. ومن ثم يجب أن نُفرّق بين الأدب والدراسة العلمية لـــلأدب الـــتي لهـــا أن تتوسل بما تشاء من طُرُقٍ وإجراءات حتى تَتوَصّل إلى إجابـــات للأسئلة التي هي معنيّة ببحثها. هذا فضلا عن دخول الإحصاء نفسه في مجـــال كثير من العلوم الإنسانيّة كالاجتماع وعلم النفس. إن الإحصاء لا يحيل النص أو القصيدة مثلاً إلى أرقام ونِسَب، وإنما يُقَدّم تصوّرات وأدِلّة على رؤيـــة الـــناقد حول النص، ويضبط رؤيته المنهجيّة التي يسعى فيها إلى تقديم معرفة موضوعية.

ولـــيس الإحصـــاء هدفا في ذاته، بل لابد للناقد حتى يتوخّى مزالق الإحصـــاء، وحتى لا يَبْعُد عن منهجية التعامل مع النص أن يكون على وَعْيٍ بالإجابة عن الأسئلة الثلاث الآتية:

1- لِمَ نُحْصي؟
2- ماذا نُحْصي؟
3- كيف نُحْصي؟

فـــلا بـــد أن يضـــع الـــناقد يـــده أولاً على الظاهرة الأدبية التي يَـــوَدّ استكشافها، وأن يكون قد التمسها بحدسه وخبرته، فيأتي الإحصاء بمثابة البرهنة على هذا التصور الجمالي الذي التمسه الناقد بالحدس.

وليس للنقد أن يُحْصي كُلّ شيءٍ في النص، وإلا لما قَدّم النقد شيئًا، ولمـــا أمكن ملاحظة الاختلاف الحقيقي بين النصوص. ويبقى على الناقد أخيرًا أن يتخَـــيّر الإجـــراء المناســـب للإحصاء أو الطريقة المناسبة لرصد الظاهرة

المدروســـة وتجلياتها المختلفة بدقّة، وهذا حتى يتوصل إلى نتائج تقدم له إجابة أقـــرب إلى الدقـــة حـــول تساؤلاته فالمعوّل في الإحصاء ليس الحصر وإنشاء الجـــداول وإنما في القدرة على الاستفادة من هذا الإحصاء في تفسير الظواهر وبلورتها.

الحواشي

(1) د. زكريا إبراهيم : مشكلة البنية . مكتبة مصر. ص 7.

(2) راجع د. صلاح فضل: نظرية البنائية. مكتبة الأنجلو المصرية – طـ2 – 1980 – ص 176.

(3) مجمع اللغة العربية بالقاهرة: المعجم الكبير.

(4) مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس. دار الفكر. 1414هـ/1994م.

(5) ابن منظور: لسان العرب. دار صادر – بيروت.

(6) التعريف للدكتور جابر عصفور بالمسرد السابق غير أننا استبدلنا معنى "المحايثة Immanence" بالانبثاق . فالنص يقول: "له قوانينه الخاصة المحايثة من حيث هو نسق". والمحايثة مصطلح يدل على الاهتمام بالشيء، (من حيث) هو ذاته، في ذاته، فالنظرة المحايثة نظرة تفسّر الأشياء في ذاتها ومن حيث هي موضوعات تحكمها قوانين تنبع من داخلها وليس من خارجها، وهذا المعنى يؤديه تعبير (الانبثاق) وهو اختيار د.صلاح فضل في كتابه "نظرية البنائية" ص 197.

(7) راجع د.جابر عصفور: السابق. ص 413.

(8) حول تعريف جان بياجية للبنية وخصائصها يراجع:

- جان بياجيه: البنيوية. ترجمة: عارف منيمنة، بشير أوبري. منشورات عويدات– بيروت/باريس. طـ4 – 1985م. ص 8.
- د.زكريا إبراهيم : مشكلة البنية . ص 3.
- د.صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي. مكتبة الأنجلو المصرية. طـ2 – 1980. ص 187.

(9) راجع : الشعرية البنيوية: جوناثان كلر. ترجمة السيد إمام. دار شرقيات للنشر والتوزيع – طـ1 – 2000. ص 21.

Jonathan Culler: Structuralist Poetics; Structuralism, Linguistics and the study of Literature, carnell university press. I Thaca, New York. 1975 p.3.

(10) راجع : فرديناند دي سو سير: دروس في علم اللغة العام ترجمة: د.يوئيل يوسف عزيز. بيت الموصل. العراق – 1998. ص 106. جوناثان كلر: فرديناند دس سوسير (أصول

اللسانيات الحديثة وعلم العلامات). ترجمة: د.عز الدين إسماعيل. المكتبة الأكاديمية – 2000 م. ص 84: 79

(11) راجع: جوناثان كلر : فرديناند دي سوسير: أصول اللسانيات الحديثة. ص 153.

(12) يــراجع في مثل ذلك عدد كبير من كتب الأصوات في مجال علم اللغة: منها د.كمال بشر: الأصوات العربية. مكتبة الشباب.

(13) جوناثان كلر: السابق. ص 33.

(14) راجع د. عبد السلام المسدي: قضية البنيوية. ص 12، 13.

(15) د.المســـدي: السابق. ص 2. ولمزيد من التوسع يراجع لنفس المؤلف: مباحث تأسيسية في اللسانيات. ص 191: 213.

(16) راجع جوناثان كلر: الشعرية البنيوية . ص 30.

Jonathan Culler: Structuralist Poetics, p. 12.

(17) د. المسدي : قضية البنيوية. ص 24.

(18) جوناثان كلر: الشعرية البنيوية. ص 31.

Jonathan Culler: Structuralist Poetics, p. 13.

(19) جوناثان كلر: الشعرية البنيوية. ص 146.

Ibid, P: 114.

(20) حول التفصيل في وظائف الناقد يراجع: د.عبد السلام المسدي: ما وراء اللغة. بحث في الخلفيات المعرفية. الناشر: مؤسسة عبد الكريم عبدالله للنشر والتوزيع – تونس – 1994م. ص 140:145.

(21) راجع د. المسدي: قضية البنيوية. ص 59، 60.

مراجع

(1) عصـــر البنـــيوية. إديـــث كريزويل. ترجمة: د.جابر عصفور. دار سعاد الصباح. ط1- 1993م.

(2) نظرية البنائية في النقد الأدبي. د.صلاح فضل. مكتبة الأنجلو المصرية.

(3) الإناســـة البنيانية. كلود ليفي ستروس. ترجمة: حسن قبيسي. المركز الثقافي العربي (الدار البيضاء)- ط1- 1995م.

(4) الـــرؤى المقـــنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعرالجاهلي د.كمال أبو ديب. سلسلة دراسات أدبية. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1986م.

(5) مقدمـــة في نظرية الأدب. تيري إيجلتون. ترجمة: أحمد حَسّان. سلسة كتابات نقدية. الهيئة العامة لقصور الثقافة. مصر. سبتمبر 1991م.

(6) في البنـــيوية التركيبـــية دراسة في منهج لوسيان غولدمان. د.جمال شحيد. دار ابن رشد للطباعة والنشر. ط1- 1982م.

(7) تأصـــيل الـــنص. المنهج البنيوي لدى لوسيان جولدمان دراسات في المنهج. محمـــد نديم خشفة. مركز الإنماء الحضاري- حلب. ط1- 1997م.

(8) البنـــيوية وتجلياتها في الفكر العربي المعاصر. إبراهيم محمود. دار الينابيع للنشر والتوزيع- 1994م.

(9) نظريات معاصـــرة. د.جابر عصفور. الهيئة المصرية العامة للكتاب- 1998م.

(10) مشكلة البنية. د.زكريا إبراهيم. مكتبة مصر.

(11) البنـــيوية. جـــان بياجـــيه. ترجمة: عارف منيمنة، بشير أوبري. منشورات عويدات- بيروت- باريس- ط4- 1985.

(12) الشعرية البنيوية. جوناثان كلر. ترجمة: السيد إمام. دار شرقيات للنشر والتوزيع-ط1 -2000.

(13) قضية البنيويـــة. د.عبد السلام المسدي. دار الجنوب للنشر- تونس- ط1- 1995.

(14) بين الفلسفة والنقد. د.شكري عياد. منشورات أصدقاء الكتاب. مصر.

(15) البنيوية وما بعدها. من ليفي شتراوس إلى ديريدا. تحرير: جون ستروك. ترجمة: د.محمد عصـــفور. المجلـــس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت سلسلة عالم المعرفة- العدد (206).

القراءة والتلقي

مقدمة.

أولاً: "هانز روبرت ياوس": إعادة بناء تاريخ الأدب في ضوء التلقي.

ثانيًا: "ولفجانج إيزر": القارئ بانيــًا للمعنى.



القراءة والتلقي

مقدمة:

شهدت أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات من هذا القرن جُهْدًا ملحوظًا في توجيه البحث الأدبي صوب المتلقي. وذلك بطرح رؤى مغايرة حول تصور أدبية النص وتاريخ الأدب وإنتاج المعنى، وهذا خلافًا لما طرحته بعض الاتجاهات كالشكلانية والبنيوية.

وعلى رأس هذه الجهود تأتِي نظرية التلقي- الألمانية المنشأ- والتي عَبّرت عنها بقوة كتابات كل من "هانز روبرت ياوس"، و"ولفجانج إيزر" بجامعة "كونستانس" بألمانيا. وقَدَّم كل منهما أطروحات تنظيرية متماسكة حول التلقي، وكان لكل منهما اتجاهه واهتماماته الخاصة داخل حقل الدراسات الأدبية بعامة.

ولا يعني الاقتصار هنا على نظرية التلقي في صيغتها الألمانية التي خرجت بها أنها هي وحدها التي اهتمت بالمتلقي أو صاغت حوله آراءً هامة، فثمة آراء أخرى معاصرة لها، وأخرى طُرِحت قبلها اهتمت بالمتلقي ودوره في العملية الأدبية وكانت هذه الآراء مع النقد والتعديل أساسًا لـ" إيزر" و"ياوس". فلكلٍّ من "رومان إنجاردن" في فلسفته الظاهراتية(*)، و"هانز جورج جادمر" في اتجاهه التأويلي، وكذلك بعض الأفكار للشكلانيين الروس- لكل هؤلاء جهود لا تخفى في تقديم صياغات مهمة حول المتلقي وتكوين أساس

(*) الظاهراتية **phenomenalism** أو الظواهرية أو الظاهرية أو المظهرية أو مذهب الظواهر: مذهبٌ يرى أن الذهن لا يُدْرك إلا الظواهر، وإن سَلَّمَ أحيانًا بوجود الشيء في ذاته. راجع :

- موسوعة لالاند الفلسفية. منشورات عويدات بيروت باريس. ط1 1996.
- د.مراد وهبه :معجم المصطلحات الفلسفية. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة- 1998م.

معـــرفي في الفكـــر النقدي لأصحاب نظرية التلقي. ويضاف إلى هذه الجهود الألمانـــية محـــاولات مـــتعددة أغلبها في الولايات المتحدة الأمريكية وانصبَ معظمها على دراسة استجابة القُرّاء أو تأثرهم.

- لقـــد جاءت نظرية التلقي لتحرر النظرة النقدية التي وإن تحررت من هيمنة(المؤلف) على العمل الأدبي فقد وقعت في أسر(العمل) أو(الرسالة الفنية ذاتها). لقد كان الحديث عن الأدب يتحول على الدوام إلى حديث عن المؤلف ومقاصـــده ونفســـيته وظروفه الاجتماعية والسياسية ثم أضحى النقد لا يـــتحدث إلا عن العمل الفني مبتورًا عن سياقه ومؤلفه باعتباره البداية ونهاية الغاية.

ومن هنا جاءت نظرية التلقي لتُدْخل مُكوِّن (المتلقي) بقوة في عملية التواصـــل الأدبي، ليصبح المعنى وجماليات النص وقيمته أمور مرهونة (بتلقي) العمـــل الأدبي. وعلى هذا النحو لا تأتِي نظرية التلقي لتكون رد فعل مباشر لنظرية بعينها- كالبنيوية التي ركزت جل اهتمامها على النص فقط- قدر ما تـــأتي بوصفها رد فعل لاتجاه عام أهمل القارئ في تصوراته التي وضعها حول الأدب. لقـــد كـــان المقصود منها كما يقول "إيزر" أن تتوازن مع الاهتمام المركـــز على النص وحده أو على المؤلف وحده. ومن هنا تصورت جماليات الـــتلقي النص بوصفه (عملية)، بمعنى أنها وضعت في اعتبارها التفاعل بأكمله الحـــادث بـــين المؤلف والنص والقارئ، وعملت على وضع إطار لتقويمه[1]، فالقُـــرّاء أو الجمهـــور وتفاوت ردود أفعالهم في لحظة ما وعبر لحظات تاريخية أخـــرى كـــثيرة ســـابقة أو لاحقة- أمورٌ مؤثرة تمامًا في تحديد ما هو أدبي في الرســـالة (أي العمـــل الفـــني عـــندما يوضع في سياق تواصلي بين مرسل ومستقبل)، وكذلك هي أمور مؤثرة في الكشف عن شكل تطور النوع الأدبي الذي تنتمي إليه هذه الرسالة.

تنبني الفكرة التقليدية للمعنى على أن النص في الأساس أحادي الدلالة، لا تتعدد معانيه. فالنص يحمل معنىً وحيدًا هدف إليه منشئ النص ووضعه فيه[2]. والقارئ يستطيع أن يغوص على هذا المعنى ويلتقطه. والمعنى في العموم يجب ألا يحتمل الغموض أو الإبهام، وحتى وإن كان فيه شيء من ذلك فالقارئ يستطيع أن يغوص على المعنى ويقبض عليه. وكل ما في المسألة حينئذٍ هو معاناة القارئ في اصطياد هذا(المعنى)- هذا المعنى الوحيد، المعنى المُعَرّف بأل التعريف وليس أي معنى، فهو لا يزال معنى وحيدًا يغوص بعيدًا في الأعماق.

والنص في هذا التصور التقليدي مرآة ينطبع فيها المعنى، ويستطيع النص أن يعكسه مَرّةً أخرى يراه القارئ، فالمعنى ينطلق من نقطة إرسالٍ بعينها هي هذا المنشئ أو المؤلف أو المبدع ويتحرك عبر وسيطٍ هو النص إلى نقطة استقبالٍ بعينها هي المُستَقبِل أو القارئ أو المتلقي، وما قُصِدَ إرساله هو بعينه ما يتم استقباله، فالكلمات (تعكس) تمامًا المشاعر والأفكار والأشياء التي تشير إليها و(تستحضرها). واللغة إجمالاً في هذا التصور (وسيط شفاف) يتبادل الناس عَبْره رسائلهم عن الأشياء والمعاني التي يتصورون أنها تنتقل عبره بكل دِقّة، ولكن اللغة ليست على هذا النحو من الشفافية، إنها أكثر (إعتامًا) مما نَتصَوَّر، وما يُعتَقَد أنه واضحٌ وَجَلِيٌّ ومألوفٌ ليس دائمًا على هذا النحو، فما هو"واضح" و"جَلِيّ" و"مألوف" ليس شيئًا مُعْطىً، بل هو تَصَوّر نتيجة طريقتنا التي نتحدث ونفكر بها، ونعبر بها أيضًا عن أنفسنا.

والنص الذي كان يدين فيه المعنى لواحدٍ بعينه هو المنشئ أو المؤلف بوصفه (صاحبه)، و(مالكه)، و(المهيمن عليه)، و(صاحب الحق

المطلق في تحديد معناه الذي وضعه فيه)- هذا النص أضحى لا يحمل دلالةً جاهزةً أو معنىً نهائيًا، وإنما هو فضاء يمارس فيه القارئ لعبه أو هيكل تخطيطي يملؤه. ومن هنا أصبح مفهوم النص ومفهوم المعنى لا ينفصل عن مفهوم القارئ، ذلك أن النص لا يتحقق فعليًّا إلا بقراءته. وكل قراءة (*) تحقق إمكانًا من إمكانات معاني النص الدلالية التي يزخر بها. ويظل المعنى مجرد احتمالٍ أو إمكانٍ من إمكانات معاني النص إلى أن يُكوِّنه القارئ بالفعل.

والقراءة في التصور المتأخر (نشاطٌ فكريّ) مُوَلِّد للتباين ومُنْتِج للاختلاف الذي هو من طبيعة اللغة نفسها وطبيعة عملية القراءة، وكل قراءة تحمل معها ذات قارئها وأعماقه ومن هنا فليس هناك قراءة بريئة أبدًا، أو قراءة تتطابق تمامًا مع رؤية المؤلف. "إن كل قراءة ، في نصٍّ ما، هي حرف لألفاظه، وإزاحة لمعانيه. فليست القراءة مجرد صدى للنص. إنما احتمال من بين احتمالاته الكثيرة والمختلفة" [3]، والوقوف على المعنى الحرفي لنصٍ معناه أن نكرر نفس النص؛ فكل انحرافه عنه؛ عن شكله أو أسلوبه أو صياغته- في محاولتنا للتعبير عن معناه الحرفي كل انحرافة سوف تفضي لمعنى جديد ودلالات أخرى. إن ما يُعْتَقَد أنه معنى النص قد تم التعبير عنه بالنص ذاته، وكل محاولتنا للتعبير عن هذا المعنى بصياغات مختلفة إنما هو تقديم لمعاني ودلالات أخرى، فالأصل في الكلام عدم الاشتراك بين العبارات في الدلالة على المعاني. وإذا ما كانت القراءة- في وقت ما- تكرارًا للنص فسوف يكون النص أوْلى منها ومُغْنٍ عنها.

(*) من الآن سيُعَدّ كل حديث حول نصٍّ بشرح أو تعليق أو نقد أو تفسير(قراءة) له.

إن كلّ قارئ يقرأ ذاته هو أيضًا عندما يقرأ النص، فهو يقرأ النص بموسوعته الثقافية الخاصة؛ بطموحاته وأفكاره، ونفسيته، ونشاطه اللغوي والمعرفي. ومن هـنا يَبْطُل القول بما يسمى بـ(حيادية القراءة)، إذ لا يمكن لأيّ قراءة إلا أن تخـتلف عَمّا تقرأه، فكل قارئ "إذ يقرأ النص، إنما يستنطقه ويحاوره، وهو إذ يفعـل ذلك، إنما يستنطق ذاته في الوقت عينه. إنه يستكشف النص بقدر ما يستكشف ذاته، ويحقق إمكانًا يتفتق عنه كلام المؤلف بقدر ما يستثمر إمكاناته كقـارئ. ولهذا فإذا كان القارئ يستنطق حقيقة النص ويسائله عن دلالاته، فإن النص بدوره يستنطق حقيقة القارئ ويسائله عن هويته" إن النص يُشكّل كونًـا من العلامات والإشارات يقبل دومًا التفسير والتأويل، ويستدعي أبدًا قراءة ما لم يُقْرأ فيه من قبل"[4].

أولاً: "هانـز روبـرت يـاوس": إعـادة بناء تاريخ الأدب في ضوء التلقي:

- عمـل "هانـز روبـرت يـاوس" على إدراج بُعْد التلقي أو دور القـارئ في التصـورات الجماليـة القائمـة حـول الممارسـات الأدبيـة ودراسـتها،وعلى رأسـها تـاريخ الأدب. لقـد كان إنجاز "ياوس" الأشهر هـو أنـه حـاول أن ينظر إلى تطور الأدب من زاوية المتلقي، وعلى أساس مـن آرائـه وتفسـيراته، وهـذا من خلال ما يسمى بـ"أفق التوقّعات"، وذلـك بعـد أن رأى إهمـالاً متصـاعدًا لطبيعة الأدب التاريخية، أو بعبارة أخـرى إقصـاءً لـتاريخ الأدب إلى هـامش اهتمامات الدراسات المتعلقة بالأدب.
- والعمـل الأدبي عـند "يـاوس" ليس موضوعًا مستقلاً يقدم رؤية واحـدةً لكـل قـارئ في كـل زمان، ليس أثرًا باقيًا يكشف عن جوهره

السرمدي الأبدي لمن يناجيه، وإنما هو أبدًا يعطي رنينًا جديدًا مع كل قارئ. والجوهر التاريخي لعملٍ فنيٍّ ما لا يمكن بيانه عن طريق فحص عمليه إنتاجه، أو من خلال مجرد وصفه، بل يظهر في تلك العملية الجدلية بين الإنتاج والتلقي وعبر تعاقب الأعمال.(5)

ويقدم "ياوس" مفهومه الذي يدرس من خلاله تاريخ الأدب وهو المفهوم المُعَبَّر عنه بـ"أفق التوقعات" والذي يراه محققًا لتكامل التاريخ وعلم الجمال معًا بما يُمَكّنه من تحقيق هدفه.

والمصطلح ليس غريبًا على الفكر الفلسفي الألماني المحيط به والسابق عليه؛ فقد استخدم "جادامر" مصطلح "الأفق" ليشير إلى مدى الرؤية الذي يشمل كل شيء يمكن رؤيته من موقعٍ بعينه مناسب، وكذا استخدمه "هوسرل" و"هايدجر" من قبل جادامر في سياقات مشابهة. وأيضًا استخدمه قبله "كارل بوبر" في فلسفة العلوم، و"كارل مانهايم" في مجال علم الاجتماع. وكذلك مؤرخ الفن "أ.هـ.جُمْبرش" استخدم مصطلح "أفق التوقع" وعَرّفه بأنه: جهاز عقلي يُسَجِّل الانحرافات والتحويرات بحساسية مفرطة.(6)

ويشير مفهوم "أفق التوقعات"عند "ياوس" إلى نظام ذاتي مشترك، أو بنية من التوقعات، أو (جهاز عقلي) يستطيع فرد افتراضي أن يواجه به أيّ نص (7). ويتشكل أفق التوقع ويتطور من خلال (جماليات الجنس الأدبي الذائعة ومعاييره المعهودة). على نحو ما نجد من إحساسنا بجماليات خاصة بالقصيدة الجاهلية مثلاً، تلك المتعلقة على سبيل المثال بالأطلال أو الرحلة أو الغزل، أو أساليب خاصة مثل مخاطبة الشاعر لصاحبيه أو خليليه في الرحلة، أو الانتقال المفاجئ أحيانًا من موضوع لموضوع. وتتشكل جماليات الجنس من الإحاطة الواعية بشكل الأعمال الأدبية المطروحة في إطاره وموضوعاتها.

ويتدخل أيضًا في تشكيل أفق توقعاتنا طبيعةُ تصورنا حول ماهية اللغة الأدبية بعامة؛ على أي نحوٍ تكون اللغة المستعملة لغةً ادبيةً، وكذا طبيعةُ تجليها في الأعمال الأدبية، وفي جنسها الأدبي أيضًا، وكذلك تصورُنا حول طبيعة التعارض بين ما هو خيالي وما هو واقعي، بين ما هو جمالي في استخدام اللغة، وما هو عملي وتداولي.

وبناءً على"أفق التوقع" الذي يُقَدِّم فهمًا خاصًا للمقومات الأساسية للنوع الذي ينتمي إليه العمل محل القراءة- نستطيع أن نفهم العمل الأدبي. فالعمل الأدبي الجديد لا يقدم نفسه للقارئ بوصفه عملاً جديدًا تمامًا، مُنْبَتّ الجذور مقطوع الصلة عن أية أعمال أخرى. إنه لا يظهر في فراغٍ من المعلومات أو التقاليد أو الأساليب أو النصوص، ومن ثم فإنه يدخل إلى حيز خبرة القارئ المحمّلة بآراء وتقاليد مسبقة، وبمعايير مستخلصة من قراءات سابقة ذات صلة بهذا العمل الجديد الذي يرسل إشاراته الخفيّة أو الظاهرة إلى عناصر مماثلة في خبرة المتلقي، ويوقظ ذكريات دفينة لما قُرِئ من قَبْل، ومن هنا يثير توقعات القارئ حول ما سيأتي في العمل لاحقًا. وينتظر القارئ من العمل الذي يواجهه بأفق توقعاته أن يتطابق مع هذا الأفق؛ بمعنى أن ينسجم العمل مع المعايير والقيم الجمالية التي تكوّن تصورًا خاصًا للأدب بعامة وللنوع الأدبي الذي ينتمي إليه هذا العمل.

ويسعى العمل الأصيل إلى (الابتكار)، ومن هنا يدخل في صراع مع أفق توقعات القارئ، وتنشأ مسافة بين القيم المحمّل بها النص فيما يلمسه القارئ وبين أفق توقعاته المَبْنِيّ قبل مطالعة هذا النص، وهذه المسافة يسميها "ياوس" بـ"المسافة الجمالية". وهنا يبدأ الأفق نفسه في تعديل ذاته بما اكتسبه من خلال قيم هذا النص، وكلما اتسعت هذه المسافة الجمالية كلما أشار ذلك إلى القيم الجمالية الجديدة التي يلمسها القارئ في النص.

إن علاقــة الــنص بأفق توقعات القارئ تتحرك بين تعديلها وإعادة توجيهها أو إصابتها بالخيبة أو الرضا. والتغيير وما يُحْدِثُه من تفاعلٍ جدلي بين العمــل والقارئ علامة على أصالة العمل، أما العمل المبتذل فهو الذي يحقق الرضا التام أو الخيبة التامة.

ولعــل هــذا الرأي وُجدَ لدى آخرين قبل "ياوس" ولدى معاصرين أيضًــا، فــ"يوري لوتمان" الناقد الروسي المعروف يقدم صياغة جيدة لهذه المســألة عــندما يقول أن "الشعر الذي يحمل (بلاغًا شعريًا) هو ذلك الشعر الذي يتواكب فيه المتوقع واللامتوقع في وقت واحد؛ أما فقدان الأصل الأول (المــتوقع) فإنــه يجعــل النص عديم المعنى، على حين أن فقدان الأصل الثاني (اللامــتوقع) يجعلــه عديم القيمة [8]، ويقول "إيزر": "تبدأ متعة القارئ حين يصبح هو نفسه منتجًا، أي حين يسمح له النص بإظهار قدراته. وهناك بالطبع حــدود لاستعداد القارئ للمشاركة، ويتم تجاوز هذه الحدود إذا جعل النص كــل شيء أوضح مما ينبغي أو من ناحية أخرى أكثر غموضًا مما يجب، فالملل والإرهاق هما قطبا التهاون، وفي كلتا الحالتين قد يميل القارئ إلى الخروج من اللعــبة"[9]. إن العلاقة بين القارئ والمبدع دومًا علاقة توتر وصراع، وكلما كان التوتر أكثر حِدَّة كلما كان ما يربحه القارئ من انكساره في هذا الصراع أكثر غِنى.

إن قراءة العمل الأدبي عبر النوع الذي ينتمي إليه وعبر قراءات شتى لأعمــال أخرى تنتمي لأنواع مغايرة قُرْبًا وبُعْدًا– يعود بالإيجاب على تصور النوع نفسه ليجعله قابلاً للتطور والتعديل. والمعايير المكوّنة لأفق توقع القارئ أو المتلقي هي التي تُشَخِّص مساحة (التجاوز) التي يحققها العمل بالنظر إلى أفق الــتوقعات ســواء عــلى مستوى موضوعه أو لغته أو شكله الفني وأساليبه الخاصــة. وبملاحظــة آفاق التوقع وأنماط الاستجابة المختلفة والمتعددة يمكن

التخلّص من التنوعات الفردية للاستجابة ونتمكن من أن نُنشئ أفقًا ذاتيًا متبادلاً، تمتد فيه جسور الفهم بين الأفراد، ويمكننا من خلال فحص التفسيرات المختلفة للعمل وتراكم أشكال الفهم وأنماط الاستجابة أن نحدد سمات التطور الأدبي.

ثانيًا: "ولفجانج إيزر": القارئ بانيًا للمعنى:

شَكَّل "إيزر" مع "ياوس" جناحا مدرسة "كونستانس" الألمانية التي بلورت نظرية التلقي ووَجّهت الأنظار صوب علاقة التفاعل بين المتلقي والنص. وعلى حين صَبّت اهتمامات "ياوس" بالتلقي في حقل تاريخ الأدب، فقد انصَبَّ عمل "إيزر" على تحليل الأعمال الفردية وتفسيرها والتنظير لدينامية القراءة وكيفية تكوين المعنى لدى القارئ.

إن المعنى يظل إمكانية قائمة في النص بالقوة وتنتظر القارئ ليحققها بالفعل؛ فالقارئ في تعامله مع النصوص ليس قارئًا سلبيًا، وإنما هو لم يكن (قارئًا) إلا بفعله الإيجابيّ الفعال في بناء المعنى الذي لا يمكن استخلاصه بعيدًا عن المُدرِك أو فاعل الإدراك (القارئ). إن القارئ هو الذي يعطي المعنى هويته والنص أقرب إلى الإطار التجريدي الذي يملؤه القارئ ويعيد تشكيله. إننا نستطيع من خلال تدقيق النظر إلى سطح جدارٍ عليه بعض الخدوش أن نخرج بعشرات الأشكال والخطوط التي تتجمّع معًا على نحوٍ ما، ونستطيع في ذات اللحظة أن نلغي كل شكل لنكوّن أشكالاً أخرى. وكثيرًا ما نظر الصغار للقمر ورأوا فيه أشكالاً مختلفة على الدوام. وكذلك تستطيع قطع السحاب في أوضاعٍ ما أن تهيئ لنا عشرات الأشكال. وكثيرًا ما ننظر للزخارف الإسلامية ونتتبّع خطًّا معينًا فنصل إلى تكوينٍ بعينه، ولكننا إذا ما تتبّعنا

خطًا آخر فإننا نصل إلى تكوين مغاير، وهكذا من خطٍّ إلى آخر ومن شكل إلى غيره، هذا فضلاً عن أخذنا في الحسبان عدة خطوط معًا والتوصّل إلى تكوينات متداخلة.

إن مَنْ يَنظر حينئذٍ هو من يخلق الشكل الذي ينتهي إليه، وكذلك القارئ في النص هو مَنْ يُنتج المعنى أيضًا.

ولكي يصنف "إيزر" عملية (التفاعل) بين النص والقارئ فإنه يصوغ عددًا من المفاهيم التي ربما عادت بأصولها إلى اتجاهات مختلفة ومجالات معرفية عدّة، لكنه يستخدمها جميعًا بمهارة في تخطيطه لعملية القراءة. ومن هذه المفاهيم مفهومه عن (القارئ الضمني)(*) وهو يختلف عما يسمى بـ(القارئ الفعلي) الذي يُكوّن قراءته الخاصة بناءً على تفعيله جوانب معينة في رصيد النص طبقًا لما لديه من مخزون تجربة خاص. أما القارئ الضمني فهو شبكة من أبنية الاستجابة التي يمكن أن يخلفها النص في قرّائه، هو تلك الاستعدادات اللازمة لكي يمارس العمل الأدبي تأثيره، ومن ثم فالقارئ الضمني قارئ مُفْتَرَض، مُتَخيّل، يخلقه النص لنفسه. وهذا المفهوم على هذا النحو يدمج معًا كُلاً من عملية (تشييد النص للمعنى المحتمل)، وكذا (تحقيق هذا المعنى المحتمل من خلال عملية القراءة)، ومن هنا فهذا القارئ الضمني (حالة نصيّة) و(عملية إنتاج للمعنى) على السواء. وبهذا ينتمي المصطلح إلى (النص) قدر انتمائه إلى (القارئ).

ويلتقي المؤلف والقارئ عند "إيزر" عند مواضعات مشتركة، هي قيم وسنن يتفقون عليها صراحةً أو ضمنًا ويلتقون عندها من أجل الشروع في التواصل، وتمثل هذه المواضعات ما يسمى عند "إيزر" بـ"رصيد النص"، وهو

(*) يبدو المصطلح هنا وقد صِيغَ على غرار (المؤلف الضمني) الذي اقترحه "واين بوث" في كتابه: "بلاغة الفن القصصي" . وقد وقدّم الترجمة العربية له : أحمد خليل عردات وعلى بن أحمد الغامدي، في مطبوعات جامعة الملك محمد بن سعود- ط1- 1997م.

مفهـوم أقــرب إلى مفهـوم "أفق التوقعات" عند "ياوس" إذ يتضمّن معايير اجتماعية وثقافية وتقاليد أدبية وقيم جمالية.

وبناءً على رصيد النص تتشكّل توقّعاتنا المستقبلية، والتي نمضي على نحو متصل في تقويم الأحداث وإدراكها وفقًا لها، ولكن يحدث أن يقابل القارئ في حواره مع النص سعيًا لفهم ما- ما يسمى بـ"بنية الفراغات" وهي مناطق من نقاط الإبهام التي تعيق القارئ في عملية تكوين المعنى، ومنها على سبيل المثال في أبسط نماذجها انكسار مسار الحكاية في رواية ما بشكل فجائي أو سيرها نحو اتجاه غير متوقع تمامًا. وهنا ينشأ ما يسمى بـ"التوتر" فيعمل القارئ على التخلص من هذا التوتر بملء هذه الفراغات أو الفجوات بإعادة توجيه المعنى وإعادة اكتشاف التجانس. وتعامل القارئ مع النص ومضيّه في قراءته هي عملية مستمرة من التعديلات، و"الاختيارات التي نقوم بها في القراءة تفرز فيضًا من الاحتمالات تظل واقعية وليست فعلية"[10]. بمعنى أن كل اختيار يفتح الباب على اختيارات أخرى لاحقة كثيرة، في حين يفتح اختيارٌ آخر على اختيارات مغايرة. إن الطرق تتفرّع في مخططات شجرية متشعبة وكل اختيار يوجه نحو اختيارات بعينها وترك غيرها أيضًا، ليفضي بنا الطريق إلى تشكيل وحدات كليّة تكون المعنى، فإذا حَدَث ووجد القارئ ما يجافي هذه الوحدة فإنه سرعان ما يتخذ سلسلة من المراجعات التي تعيد للأشياء تآلفها. وحتى عندما يكون التشتت نفسه هو موضوع العمل، بمعنى أنه يُقْصَد لذاته في العمل كموضوع أو تقنية، فإننا لا نصل إلى المعنى- حتى لو كان هذا المعنى هو التشتت- إلا من خلال مبدأ بناء التآلف.

وتشكّل الفراغات في النص جانب النص (غير المتشكّل) والذي ينجز القارئ عبره المعنى الذي يظل تشكيلاً غيرَ نهائيٍّ على الإطلاق، إنه يظل عُرْضة لـلمراجعة والـتعديل وإعادة التشكيل. والقراءة ليست حركة مستقيمة إلى

الأمـــام، بـــل هي حركة معقدة متعددة الاتجاهات، تراكمية في استنتاجاتها، فـــ"تخميناتنا الأوّلية تُولّد إطارًا مرجعيًا لتفسير ما يتلوها، لكن ما يتلوها قد يـــبدّل عـــلى نحو استرجاعي فهمنا الأصليّ، مركّزًا الضوء على بعض سماته ومـــزيحًا غيرهـــا إلى الخلفـــية. وأثناء استمرارنا في القراءة نطرح افتراضات ونراجع معتقدات، ونقوم باستنتاجات وتوقعات تزداد تعقدًا باستمرار؛ فكل جملة تفتح أفقًا يتم تأكيده، أو تحديه، أو تدميره من جانب الجملة التالية. ونحن نقـــرأ إلى الـــوراء وإلى الأمام في آنٍ واحد، متنبئين ومسترجعين، وربما واعين بتحقـــيقات ممكنة للنص أنكرها قراءتنا"[11]. بل إن العلامات والبنى اللغوية عند "إيزر"– "تستنفد الغرض منها بإطلاق عمليات الفهم المتنامية منطلقًا لنا. أي أن هـــذه العملـــيات– مـــع أن النص هو الذي يبدأها– تستعصي على الخضوع لسيطرة النص نفسه، وغياب السيطرة عليها هو الذي يُشكّل أساس الجانب الإبداعي من القراءة"[12].

والقـــراءة ليســـت أحاديـــة الاتجاه من القارئ إلى النص، بل تعود في جدليـــتها مـــن الـــنص إلى القـــارئ؛ فمع النص الجديد والتجربة الغريبة تتشـــعب الـــذات وتـــتفرّق، يـــتمزق تآلفهـــا الأوّلي، محوّلـــة تجربة النص الجديـــد إلى تجـــربة خاصـــة بهـــا تكتشف العالم من خلالها. إن الأدب يعمل بوصـــفه مَجَسّـــات لاكتشـــاف مواطـــن القصـــور في نموذج واقعنا، وهي المواطن التي تُخضَع للفحص، أو يقوم الأدب باستكشافها.

الحواشي

(1) راجع الحوار الذي أجرته د.نبيلة إبراهيم مع ولفجانج إيزر والمنشور بمجلة فصول-المجلد الخـامس- طـ1- صيف 1984. ص105. وكذا بكتابها فن القص في النظرية والتطبيق. مكتبة غريب. ص62.

(2) راجع في ذلك بشيء من الاستفاضة د.جابر العصفور: آفاق العصر. الهيئة المصرية العامة للكتاب-1997- ص185: 195.

(3) عـلي حـرب: قـراءة ما لم يُقرأ: نقد القراءة. مجلة الفكر العربي المعاصر. مركز الإنماء القومي. بيروت/ باريس. العدد 60-61. ص41.

(4) د. علي حرب: السابق. ص41، 42.

(5) راجـع روبرت هولب: نظرية التلقي؛ مقدمة نظرية. ترجمة: د.عز الدين إسماعيل. النادي الأدبي الثقافي بجدة. طـ1 - 1415هـ/1994م. ص 152.

Robert C.Holub: Reception Theory; A Critical Introduction. Methuen. London and New York, P: 57-58.

(6) السابق: نفسه. ص154، 155.

Ibid, p: 59.

(7) السابق: ص156.

Ibid, p: 59.

(8) يـوري لوتمان: تحليل النص الشعري. ترجمة د. محمد فتوح أحمد. دار المعارف طـ1 - 1995. ص179.

(9) فولفجـانج إيسّـر: فعـل القراءة نظرية في الاستجابة الجمالية. ترجمة: د.عبد الوهاب علوب. المجلس الأعلى للثقافة. مصر. طـ1 - 2000م. ص116.

Wolfgang Iser: The Act of Reading; A Theory of Aesthetic Response. The Johns Hopkins press. Baltimore and London, 1978. p: 108.

(10) فولفجانج إيسّر: السابق. ص132.

Ibid, p: 126.

(11) تيري إيجلتون: مقدمة في نظرية الأدب. ص98، 99.

(12) فولفجانج إيسّر: السابق. ص 115.

Wolfgang Iser: The Act of Reading. p: 107.

مراجع

(1) نظـــرية التلقي؛ مقدمة نقدية. روبرت هولب. ترجمة: د.عز الدين إسماعيل. كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة رقم (97). ط1- 1415 هـ- 1994م.

(2) فعـــل القـــراءة؛ نظـــرية في الاستجابة الجمالية: فولفجانج إيسّر. ترجمة: د.عبد الوهاب علوب. المشروع القومي للترجمة. المجلس الأعلى للثقافة- مصر- 2000م.

(3) نقـــد اســـتجابة القارئ؛ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية. تحرير: جين ب. تومبكنـــز. تـــرجمة: عـــلي حـــاكم، حسن ناظم. مراجعة وتقديم: محمد جواد حسن الموسوي. المشروع القومي للترجمة- المجلس الأعلى للثقافة- مصر- 1999م.

(4) نظـــرية الأدب في القـــرن العشـــرين؛ قراءات. أعَدّها وقَدّم لها: ك. م. نيوتن. ترجمة: د.عيســـى عـــلي العـــاكوب. دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية. ط1 1996م.

(5) الأصـــول المعرفـــية لـــنظرية التلقي. ناظم عودة خضر. دار الشروق للنشر والتوزيع. الأردن. ط1- 1997م.

(6) نظرية التلقي؛ اشكالات وتطبيقات. مجموعة من الباحثين. كلية الأدب والعلوم الإنسانية بالرياض.

(7) حـــوار مع فولفجانج إيزر. مجلة فصول- المجلد الخامس. ط1. صيف 1984م. وأعيد نشره بكتاب فن القص في النظرية والتطبيق. د.نبيلة إبراهيم. مكتبة غريب.

(8) المعنى الأدبي؛ من الظاهراتية إلى التفكيكية. وليم راي. ترجمة: د.يوئيل يوسف عزيز. دار المأمون- العراق- 1987م.

(9) نظـــرية اللغـــة الأدبـــية. خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس. ترجمة: د.حامد أبو أحمد. دار غريب.

(10) النظرية الأدبية المعاصرة. رامان سلدن. ترجمة: د.جابر عصفور. دار الفكر للدراسات والنشر- القاهرة- باريس- ط1- 1991م.

يشي مصطلح ما بعد البنيوية بشيء من الاشتراك مع البنيوية وشيء من الاختلاف في نفس اللحظة. فما بعد البنيوية لا تعني أن صفحة البنيوية قد طويت وجاءت بعدها صفحة أخرى نقضت ما قبلها وألغته، وبدأت مسيرتها من نقطة الصفر. إن ما بعد البنيوية تخرج من رحم البنيوية ولكنها تثور عليها، فهي تشكك في المفاهيم البنيوية المتعارف عليها وتنقضها، هذا من جهة، ومن جهة أخرى تؤلّف بين هذه المفاهيم ومفاهيم أخرى جَدّت على الساحة النقدية [1]. إن علاقة "ما بعد البنيوية" بالبنيوية علاقة فيها من الارتباط التاريخي، فيها من علاقة السابق باللاحق، فيها أيضًا من الارتباط الموضوعي وكذلك فيها دلالة التخطي والتجاوز؛ فما بعد البنيوية حالة من تدارك الأخطاء، حتى لو كانت أخطاء جسيمة، أو تتعلق بمفهوم البنية نفسه، أو الموقف من التاريخ أو دعاوى العلمية.

"رولان بارت": انفصال شطري العلامة:

تقوم نظرة دي سوسير للغة على مفهوم (العلامة) التي هي (دال)- كالكلمة- تشير إلى (مدلول) وهو مفهوم أو شيء يُدَلّ عليه بهذا الدالّ. ويشكل (الدال) و(المدلول) شطرا العلامة ووجهيها. وفي هذه النظرة كلما أُطْلِقَ (الدال) نفسه فإنه يستدعي نفس (المدلول)، ومن هنا تعيّنت علاقة التلازم بين هذا الدال وذاك المدلول، بين هذه الكلمة وذلك المعنى أو ذلك الشيء، وكلما أردنا أحدهما استدعى

الآخـر، ومـن هـنا فالعلامـة ليسـت شـيء يحدث مرة واحدة، ولكن (إمكانـية إعـادة إنـتاجها) هـي جزء من هويتها وطبيعتها، فالعلامة اتحاد الدال والمدلول معًا، بما يحفظ للدالّ معنى معينًا.

ولكن ما يحدث أننا نجد دائمًا أن (العلامة) يعاد انتاجها مرّات أخرى في سياقات مختلفة، فيتغيّر معناها. إننا نقول أن معنىً ما للدالّ أو الكلمة ليس هو معناها (الأصلي)، وننسى أن ما يمكن أن يحدد ما يمكن تسميته بهذا المعنى الأصـلي هـو نتيجة لسلوك خاص لهذه الجملة، يحفظ هذا السلوك لنفسه اتساقًا معينًا، ولكن هذا الاتساق نفسه لن يتحقق لأن هذه المعاني الأخرى هي نفسـها جـزء من طبيعته. فـ(الجَدّ) في اللغة هو أبو الأب وأبو الأم، وهو الـرزق، وهـو المكانة والمنـزلة عند الناس، وهو شاطئ النهر وضَفّته، وهو أيضًا الحظ. وعندما نقول جملةً مثل: "ينتظر الجَدَّ" هل يعني الجد هنا أبا الأب أو أبا الأم، أم أنه يعني الرزق، أم الحظ، أم المكانة والمنـزلة عند الناس. وكذا عبارة : "يعتمد على الجَدّ" قد تعني نفس الاحتمالات. وحتى عندما نُعَيِّن معنىً ما من هذه المعاني، فإن شكل هذا المعنى سوف يختلف من سياق لآخر بحسب مـا يرتـبط به من دوال أُخَر في كل جملة وفي كل نسق، ولن يظل المعنى هو نفسه في كل الأحوال. إن "شاطئ النهر" الذي تشير إليه كلمة الجَدَّ في نصّ ما لـن يكـون هو نفسه ذات المدلول الذي تشير إليه الكلمة في سائر الأحوال وسـائر النصوص. هو في كل الأحوال شاطئ نهر، ولكن أي شاطئ لأي نهر. إن المدلول لن يظل واحدًا في كل النصوص.

لقـد نظـر دي سوسـير إلى اللغة– كما سبق أن أشرنا في مبحث البنـيوية عـلى أنها نظـام مـن الاختلافات، فكل (علامة) هي ما هي علـيه لأنهـا ليسـت أيًـا مـن العلامـات الأخـرى، إنها نسيج من الاخـتلافات عـلى جـانبيّ كُـلّ من الدال والمدلول معًا؛ إن كلمة (نهر)

تشير إلى هذا المجرى المائي المعروف لأنها تختلف عن (نمر، نسر، نصر، نقر،) وكذا تختلف عن (قهر، جَهر، دَهر، صهر، مهر،) وأيضًا تختلف عن (نهج، نهب، نهد، نهش، نهل، نهي،) وهذا إلى بقية مفردات اللغة كلها. و(دلالة) هذه الكلمة (نهر) تُحَدَّد ايضًا لأنها تختلف عن مدلولات الكلمات (جدول، بحيرة، بحر، محيط...) وأيضًا عن مدلولات بقية كلمات اللغة. وهكذا على الدوام يُفْتَرَض أن كل علامة هي نسيج من الاختلافات اللانهائية على مستوى كلٍّ من الدال والمدلول.

وعلى هذا النحو فالمعنى "ليس حاضرًا present مباشرةً في العلامة. فحيث أن معنى علامة ما هو مسألة ما لا تكونه العلامة، فإن معناها يكون دائمًا غائبًا عنها هي الأخرى بوجه من الوجوه"[(2)]، إننا نلم أشتات المعنى المبعثرة في الدوال الأخرى عن طريق اختلاف معناه عن معنى بقية الدوال. ومن هنا فالمعنى غير ثابت في علامة بعينها. وفي أي تركيب يعطي معنىً متماسكًا نسبيًا تحتوي كل كلمة على آثار المعاني الأخرى التي استبعدتها، ويستدعي شكل كل كلمة سائر الأشكال الأخرى التي استبعدها هذا الشكل. يقول "تيري إيجلتون": "أنا لا ألتقط معنى الجملة بمجرّد الرص الآلي لكلمة فوق الأخرى : فلكي تكوّن الكلمات معنىً متماسكًا نسبيًا على الإطلاق، لابد لكل واحدة منها، إذا جاز التعبير، أن تحتوي على أثر الكلمات التي سبقتها، وأن تظل مفتوحة لأثر تلك التي ستتلوها. وكل علامة في سلسلة المعنى تحمل، على نحوٍ ما، خدوش، أو تتخلّلها آثار كل العلامات الأخرى، لتشكّل نسيجًا مركبًا لا يُستَنفَد أبدًا. وإلى هذا الحد ليس ثمة علامة "نقيّة" أو "تامّة المعنى" مطلقًا. وفي نفس الوقت الذي يجري فيه ذلك يمكنني أن ألتقط في كل علامة، ولو بطريقة لا واعية، آثارًا لكلمات أخرى استبعدتها العلامة لكي

تكـــون هـــي نفسها" [3]. وعلى هذا النحو فاللغة ليست قاطعة التحديد أو واضـــحة المعالم تمامًا، وليس للعلامة هذا التماثل المُعتقَد بين الدال والمدلول، وليس لهما هذا التلاحم الوهمي الشديد في وهميته.

إن مـــا يحاربـــه "بـــارت" بعامـــة هو (السلطة)[4] تلك التي لم تعـــد موضـــوعًا سياســـيًا صـــرفًا، بـــل هي موضوع أيديولوجي، بل هي جـــرثومة عالقـــة بجهـــاز يخترق المجتمع، ويرتبط بتاريخ البشرية في مجموعه، وليس بالتاريخ السياسي وحده.

وهذا الشيء الذي ترتسم فيه السلطة، ومنذ الأزل، هو اللغة. أو بتعبير أدق اللســـان أو الكـــلام، أو اختياراتنا المحكومة دومًا بنظام وقواعد وتصنيفات مجبرين عليها؛ تجبرنا اللهجات على اختيارات بعينها، وعندما نتحدث نجدنا في علاقـــة اســـتلاب كاملـــة، إذ يتنازع كلامنا الذي نقوله آخرون لا نهاية لهم سبقونا إلى أصواته وحروفه وكلماته وجمله. فأن نستخدم اللغة معناه أن نخضع لهـــا؛ لـــنظامها وسلطتها وجبروتها. إن الدلائل أو العلامات أو المفردات التي تـــتكون منها اللغة لا توجد إلا بقدر ما يُعتَرف بها، فهي لم تُشَعْ إلا بالتواطؤ والاتفـــاق عليها، إلا بقدر ما تكررت وشاعت. إنك لا يمكنك أن تتكلم إلا عندما تلوك ما قيل وتردده وتكرره.

إن اللغـــة كمـــا يقـــول بارت مجرد ما يُنْطَق بها– وإن ظلت مجرد مهمـــة– فإنمـــا تصـــبح في خدمـــة ســـلطة بعينها. ولا يسع المتكلم عندما يقـــول عـــبارةً مـــا إلا أن يصبح فريسةً لتلك السلطة التي أصبح كلامه في خدمـــتها، لـــتلك الـــتكرارات الـــتي ســـبقته. إن اللغة (خضوعٌ وسلطة يمتزجان بلا هوادة).

وإن لم يكـــن ثمة طريق للتحرر من السلطة– في إطار اللغة– إلا عدم خضـــوع أيٍّ كان فإن معنى ذلك أن نَبْقى خارج اللغة، ولكن سوء الحظ أن

اللغـــة لا خـــارج لها: إنها انغلاق، ولا محيد لنا عنها إلا طريق المستحيل. ولا يتبقى لنا إلا (مراوغة اللغة وخيانتها)، هذا الهروب المستمر منها وفيها، والذي لن يكون إلا عبر (الأدب)، عبر ممارسة (الكتابة)، عبر (النص).

ولــن يتوقف هذا التحرر من السلطة بعامة- التي تمثل اللغة قانونها- عــلى الالتزام السياسي للكاتب، ولا على المحتوى الذهني لعمله، وإنما سوف يتوقف على (خلخلة اللغة). تلك التي يمكن تبيّنها من خلال بعض التصورات التي يقدمها بارت حول (الكتابة)، و(النص)، و(موت المؤلف).

يثور بارت على سلطوية العلامات: تلك الطريقة التي تمرر بها نفسها عــلى أنهــا علامات (طبيعية)، وتقدم نفسها على أنها الطريقة الممكنة لرؤية العــالم، هذا الوصف الذي يرسّخ هيمنتنا. إن بارت يخلخل تلك العلاقة بين الــدال والمدلــول، ليحطم سلطة المعنى الواحد، ليحطم سلطة المركز، سلطة الصواب، والأحادي، والمتماسك، والمتجانس، والنظام، والكلي إلى آخر تلــك الأشكال التي لا تقدم سوى القمع والإرهاب. إن هذا التلاحم الذي عهدنــاه عند البنيويين بين الدال والمدلول يتحلل، لنصبح بصدد دال يطفو ومدلــول يغوص. إن الإشارة في النص تغدو حُرّة طليقة. وما يفعله الدال هو أن يــثير دوالاً أخــرى ويستحضر دوالاً لا نهائية مجاورة ومحيطة، ويجلب إلى النص كونًا هائلاً من الإشارات الحُرّة.

- إن الــنص عــند بــارت علامة على انعدام (السلطة)؛ إذ يحمل في طــياته قــوة الانفــلات اللانهائي من الكلام الاتّباعي، وهو لا يفتأ يرمي بنا في مكــانٍ لا موقــع له، هــو (اللامكــان)، بعــيدًا عــن المفاهيم المحددة والغايات والقوانين والتطابق مع الآخر.

ويمــثل الــنص الــتراجع اللانهائي للمدلول، ليصبح المجال هو مجال (الــدال)، هــذا المجــال الذي يتولد فيه الدال وفق حلقة تسلسلية للتداخل

والتغـــيّر. إنه يخضع لبنية، ولكنها بنية لا مركز لها، ولا تعرف الانغلاق. إنها كمـــا يقول: منظومة لا نهاية لها ولا مركز.[5] فكل نص يوجد في حالة تناص مـــع نصوص أخرى كثيرة، بمعنى أنه نسيج من الاقتباسات Intertextuality والإحالات والأصداء التي تعود إلى نصوص أخرى. وعلى هذا النحو، فالنص ليس وصفًا لكلمات تُوَلِّد معنىً وحيدًا، وإنما هو "فضاء متعدد الأبعاد، تتمازج فـــيه كتابات متعددة وتتعارض". [6] إن ما يفعله كاتب ما إن هو إلا المزاوجة بين الكتابات، مواجهة بعضها ببعض. وما يكتبه هو، ويُعَبِّر عنه بوصفه أفكاره هـــو، وذاتـــه كما يريد لها أن تبدو ما هو إلا كلام قِيلَ من قبل، ما هو إلا قـــاموس جاهـــز تتحاكى فيه اقتباسات مجهولة وتتعارض، ولا يمكن ردّها إلى أصولها. إن النص كله اقتباسات لم توضع بين أقواس. وعلى هذا النحو يتحرر الـــنص مـــن مفهـــوم (الأصول) التي يعود إليها العمل أو الأثر، ومن مفهوم (المؤثرات) التي خضع لها. إنه يتحرر من أسطورة (السلالة)، و(النسب) لأنه يدخل في علاقته التناصية، في علاقات التقاطع مع اللغة بكاملها.

وفيما يلي نموذجٌ للتحليل :

يقول "امل دنقل" في مطلع قصيدته "من مذكرات المتنبي" على لسان المتنبي:

"أكره لون الخمر في القنينـــة
لكنني أدمنتها .. استشفاءا
لأنني منذ أتيت هذه المدينة
وصِرْتُ في القصور ببغـــاء
عرفـــت فيها الـــداءا". [7]

"أمـــل دنقـــل" في هـــذا الـــنص يقول على لسان المتنبي ما لم يقله الأخـــير مـــن قـــبل، فـــيجعله يكتـــب- أو يستكتبه- مذكراته الشخصية

دونما كذب أو مماراة، يكتبها بكامل الصدق دون أن يخجل من نفسه أو مواقفه. فيكتب عن علاقته بكافور وعن أحلامه في سيف الدولة.

والقصيدة تقدم تصور أمل دنقل عن المتنبي وعلاقته بكافور وتصوره عنه، هذا التصور المبني بصورة ما بناءً على قراءة "أمل" لشعر المتنبي وللكتابات التاريخية حول كل من المتنبي وكافور وعلاقتهما، وكذا بناءً على تصورات المحدثين حول هذه العلاقة، وتعليقاتهم على شعر المتنبي كذلك وفهمه. إن كل ما يتصل بهذه العلاقة من نصوصٍ تتقاطع معها بصورةٍ من الصور- داخلٌ معنا ويمثل أفقًا لهذا النص. بل إن التناص لا يتوقف عند هذه الحدود التي قد نجزم فيها بعلاقةٍ ما، فللقارئ أن يصل النص بما يراه من نصوصٍ أخرى حتى لو لم تكن تَمُتُّ إلى كافور أو المتنبي بصلة، مادام يقرأ هذا النص في ضوئها. إن التناص يفتح النص على (اللغة) وليس على نصوص بعينها. ولما كان لا خيار لنا سوى الإيجاز وسوى أن نتلمّس بعض العلاقات- سوف أقتصر على بعض مما أرى النص يحيلنا إليه.

إن المتنبي في نص "أمل" يصف نفسه بكونه (ببغاء)، وصفة البَبْغاويّة تحيلنا إلى نصوص وفيرة للمتنبي- (متنبي القرن الرابع)- فَخَر فيها بنفسه وشرفه وكرمه ومواقفه، تحدث فيها عن ذاته، وعلو مكانته، منها:

- سيعلم الجمع ممن ضم مجلسنا بأنني خير مَنْ تسعى به قدم
- كم تطلبون لنا عيبًا فيعجزكم ويكره الله ما تأتون والكرم
- ما أبعد العيبَ والنقصان من شرفي أنا الثريا وذَانِ الشيبُ والهرمُ (8)

إن النص الحديث يقلب النصوص القديمة ويعكسها سخرية من المتنبي وموقفه واستهزاءً به، وافصاحًا عن العمق الحقيقي لتقديره له ولصورته موقفه.

ويحيلنا هذا الوصف أيضًا إلى نصوصٍ أخرى نـــثرية تحمل لنا أخبارًا عن المتنبي أنـــه لم يكن يُنْشِد سيف الدولة- وهو مَنْ هو مِنْ الأمراء- إلا جالسًا، على خـــلاف تقاليد البلاط التي تقتضي أن يقف الشاعر بين يدي ممدوحه، ويحيلنا هذا الوصف أيضًا إلى نصوص تقدم أيضًا دلالة معكوسة، هذه النصوص هي شـــعر المتنبي نفسه وبعض الكتابات الشارحة حوله، والتي كانت ترى فيه أن المتـــنبي يخاطـــب سيف الدولة باعتباره صديقًا وأخًا وندًّا أحيانًا، وليس مجرد شاعر في بلاط الأمير.

إن نـــص "أمـــل دنقـــل" يتقاطع عند هذا الوصف أيضًا ببغاء مـــع نصـــوص أخـــرى للمتـــنبي، استعار فيها لشعره أيضًا استعارة مُقارِبَة مـــتعلقة بالغـــناء والإنشـــاد وتـــرديد الشـــعر. بل وتتقاطع النصوص أيضًا عـــند كـــون المُـــرَدّد هـــو طـــير من الطيور. غير أن المتنبي يجعل المغني أو المنشد هو الدهر أو الطيور المُغَرّدة التي تصدح بأعزب الأصوات:

وما الدهر إلا من رواة قلائدي إذا قلت شعرًا أصبـــح الدهر منشدًا
فسارَ به من لا يسير مُشَمّـــرا وغَـــنَّى بـــه من لا يغـــني مُغـــرِّدا .[9]

في حين جعل "أمل" صوت الشاعر صوتًا متقطعًا ممجوجًا، نزع عنه تفـــرّده وعذوبته وجعله صدىً لكل صوتٍ يُصَوّت للحق كان أو للأكاذيب، جعله تكرارًا آليًا ساذجًا غيرَ مسئولٍ، ودلالة التكرار الآلي التي تلازم الببغاء، فـــتجعل ما يصدر عنه غير مُعَبّرٍ على الإطلاق عن موقفه أو رأيه- تتقاطع مع نصوص أخرى للمتنبي، ولكنها هنا بدلالة التطابق والتوافق. كان يقول :

أُريك الرضا لو أخفت النفسُ خافيا وما أنا عن نفسي ولا عنك راضيا
تظـــن ابتساماتـــي رجـــاءً وغِبْطةً وما أنا ضاحِكٌ إلا من رجائـــيا[10].

وهذا هو ما قاله متنبي القرن الرابع لكافور.

إن المقطع مُحَمّلٌ بالندم والسخط، كراهيةً لما يفعله، وسخريةً لاذعةً من دوره الذي يؤديه. ولا بديل عن هذا الوضع سوى حالة من (السُكْر) تتسع فيها دلالةُ (الخمر) لتشمل سائرَ أشكال التغييب الذهني والفكري، ليصبح تغييبُ الوعي هو السبيلُ الوحيدُ لتجرّع هذا الوضعَ الشاذَّ الذي تعرضه مذكراته.

وهو ما يتقاطع بهذه الدلالة الأخيرة مع نصٍّ آخر لـ" أمل دنقل" نفسه، عندما يقول في قصيدة "فقرات من كتاب الموت"، ولعل "المتنبي" نفسه وربما "أمل دنقل" نفسه كان فقرة في هذا الكتاب، إنه يقول :

"أحفظ رأسي في الخزائن الحديدية
وعندما أبدأ رحلتي النهاريّة
أحمل في مكانها مذياعًا
أنشر حولي البيانات الحماسية .. والصداعا
وعندما أعود في ختام جولتي المسائية
أحمل في مكان رأسي الحقيقيّة
قنينة الخمر الزجاجية". (11)

إن تغييب الوعي نوع من الهروب في مواجهة واقع هو أشد قتامة وثقلاً من أن يواجهه الشاعر واعيًا؛ يحفظ رأسه واعيًا في الخزائن الحديدية، ويحمل مكانها مذياعًا في الصباح وقنينة خمر في المساء. إنه لا يعاقر خمره في الموقفين لينسى، وإنما ليهرب مؤقتًا. وهو عندما يُغَيِّبُ وَعْيَه تمامًا، إنما يُغَيِّبه ليحتفظ به، حتى لا يفقده في مواقف لا يُجْدي الوعي في التعامل معها.

لكـــن عبثًا تُدْخله الخمر حيزَ النسيان أو الوهم، فتبوء محاولاته بالفشل. تتأبى أزمــــته النفســـية على أية محاولة للتغييب، ويتأبى وعيه المستيقظ الوَجِل على محـــاولات طمـــره؛ يدمنها استشفاءً لكن تظل أزمته متعالية على كل شيء. كذلك متنبي القرن الرابع لا تحوله الخمر عن همّه، يقول :

– يا ساقييّ أخمرٌ في كؤوسكما أم في كؤوسكما هَمٌّ وتسهيــدُ
– أصخرةٌ أنا مالي لا تحركـــني هذي المُدام ولا هذي الأغاريد. [12]

المـــدام هـــي الخمـــر، وهي لا تحوله عن همومه، وربما أثقلتها، حتى اســـتحالت الكأس كأسًا للهمّ والسُّهْد، وفاضت كآبة الداخل حتى قطعت ما بـــين الذات وسائر الأشياء. ولعل الفقرة تتقاطع أيضًا عند هذه النقطة عند الخمر بوصفها عنصرًا للتغييب– مع أبي نواس الذي يقول :

دَع عنك لومي فإن اللوم إغراءُ وداوني بالتي كانت هي الداءُ

هـــذا القول الذي يتقاطع معه أيضًا قول أمل نفسه في قصيدته "من أوراق أبي نواس":

"فاسقني يا غلام صباحَ مساء
اسقني يا غلام ..
عَلّني بالمُدام ..
أتناسى الدماء" [13]

هذا الذي يعود فيتقاطع أيضًا مع مقطعنا محل النظر.

ربما لم نُـزِد ولم نستفض، فهذه طبيعة التناص، متاهة في النصوص تتجمّع وتحتشد عند نقاط التقاطع لتتفاعل معًا، لنعيد تركيب معانيها هيئات مختلفة متوصلين إلى مؤالف جديدة سواء في نصّنا الجديد أو نصوصنا السابقة.

إن ما نُركّز عليه هو بيان كيف يقذف بنا النص في خِضَمّ نصوص أخرى، كيف يحيلنا النصُّ إلى نصٍ، والأخيرُ إلى غيره، كيف ينفجر النصُّ فتطايرُ شظاياهُ إلى نصوص متعددة، كيف يتمزق هذا النص في نصوص أخرى تصبح الدلالةُ معه محصلةَ تفاعل هذه النصوص معًا، محصلةَ مهارة القارئ وقدرته على الربط والانتقال وإنتاج المعنى.

إن أهم ما يحققه التناص هو قضائه على مركزية النصوص. إن هذا النص لا يعود مركزًا، لا يعود الغاية والمنتهى، بل تخترقه لا نهائية النصوص الأخرى، ويفتحه التناص على لا محدودية اللغة. والنقطة التي يجتمع عندها هذا التعدد، ليس هو المؤلف، كما اعتدنا باعتباره صاحب النص والمسئول عنه والمهيمن على المعنى المفهوم منه– ولكن هذه النقطة هي القارئ. إنه الفضاء الذي ترتسم فيه كل الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة[14].

إن النص على هذا النحو لم يعد هو العمل المغلق المُحمّل بمعانٍ محدّدة ودلالات بعينها، على القارئ أو الناقد الإمساك بها، بل يتفرّق دم النص في وفرة من النصوص بما يلغي عودته إلى معنىً وحيد أو مركزٍ واحد. إن اشتباك النص مع هذه النصوص يخلق شبكةً عنكبوتية من المداخل التي يمكن من خلالها أن ننظر إلى النص، فعند كل نقطة ثمة تقاطع لنصوص عِدّة وتنازع لدلائل ومعانٍ. وتصور الشبكة يتيح إدراك النص بوصفه تفجيرًا أو تشتيتًا، وهذا لتنازع الدلائل التي

يـتكون مـنها. إن الـنص ينفـتح عند كل نقطة من نقاطه الشبكيّة على وفرة من النصوص التي تتنازعه.

وقارئ النص- عند بارت-لم يعد (ذاتـا) محددةً تؤدي عملاً ينصب عـلى موضـوع لـه وجود سابق، بل أضحى (عددًا لا نهائيًا من النصوص والشفرات). فإنتاج نصٍّ ما- الذي هو بمثابة رسالة- نوعٌ من التشفير، وتلقّي هذا النص هو فَكٌّ لشفراته.

إن الذات القارئة عند بارت هي مجتمعٌ لنصوصٍ أخرى، لشفرات لا نهائية مفقودة الأصل لأن كلاً منها يحيل إلى الآخر. إن التفسير لم يعد مرهونًا كمـا كـان بـذات قارئه، قدر ما أصبح مرهونًا بِكَمٍّ لانهائيٍّ من النصوص والشفرات التي يتقاطع معها العمل.

إن الـنص عـند بـارت (مـتحرر) لأنه تَخَلّى عن"السيد" الذي يمـتلكه ويوجهـه، عـندما أعلـن بارت"موت المؤلف"، وهو بالطبع ليس موتـا حقيقـيًّا، وإنمـا يعلـن انتهاء هذا الموقف الذي يحتل فيه المؤلف من العمـل موقـع المركـز، هذا الموقف الذي أدى إلى إغلاق النص وحَصْره، وإيقافه عن أن يُورق، وأعطاه مدلولاً نهائيًا وحيدًا.

إن موت المؤلف يهدف إلى إحياء القارئ وتفعيل دوره الذي يجب أن يعمل بعيدًا عن هيمنة المؤلف ووصايته على النص وما يتيحه من معاني. بل إن المؤلف نفسه لا تكون علاقته بعمله إلا لحظة إنتاج العمل، أما عندما ينتهي منه فإن علاقة التسيير أو الملكية تُنتَزَع منه، وتصير علاقته بمعاني النص ومقاصده علاقة قراءة.

الحواشي

(1) راجع ما كتبته د.فريال غزّول حول الـ(ما بعد) في مقدمة مقالها: "الكولونيالية وما وراء المسميات" بمجلة قضايا فكرية. العدد 20/19. ص383، 384.

(2) تيري إيجلتون: نظرية الأدب. ص156.

(3) السابق: نفسه. ص156، 157.

(4) راجع: رولان بارت: درس السيميولوجيا. ص9: 29.

(5) رولان بارت: درس السيميولوجيا. ص62.

(6) رولان بارت: مقالة "موت المؤلف". ضمن الكتاب السابق. ص85.

(7) أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة. مكتبة مدبولي – القاهرة – طـ3 – 1987م.

(8) راجع شرح أبي البقاء العكبري لشعر المتنبي المسمى بـ: "التبيان في شرح الديوان". دار المعرفة- بيروت- لبنان. ج3-ص369: 371.

(9) السابق: ج1-ص290.

(10) السابق: ج4-ص694.

(11) أمل دنقل: الأعمال الكاملة. ص197، 198.

(12) التبيان في شرح الديوان: ج2-ص40، 41.

(13) أمل دنقل: الأعمال الكاملة. ص314.

(14) رولان بارت: درس السيميولوجيا. ص87.

مراجع

أصبح كثير من كتابات "رولان بارت" في متناول القارئ العربي ولبعض منها ترجمات عدة. ومنها:

(1) درس السيميولوجيا. ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي. دار توبقال المغرب ط 3 1993م.

(2) الدرجة الصفر للكتابة. ترجمة: محمد برّادة. الشركة المغربية للناشرين المتحدين- المغرب- ط3 1985م.

(3) النقد والحقيقة. ترجمة: إبراهيم الخطيب. مراجعة: محمد برّادة. الشركة المغربية للناشرين المتحدين- المغرب- ط 1- 1985م.

(4) الكتابة والقراءة. ترجمة: عبد الرحيم حزل. مطبعة تانسيفت- مراكش- ط1- 1993م.

(5) شذرات من خطاب في العشق. ترجمة: د.إلهام سليم حطيط، حبيب حطيط. إبداعات عالمية. العدد (324)- المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب الكويت- 2001م.

(6) قراءة جديدة للبلاغة القديمة. ترجمة: عمر أوكان- أفريقيا الشرق- 1994م.

(7) أساطير. ترجمة: سيد عبد الخالق. آفاق الترجمة- العدد(5)- الهيئة العامة لقصور الثقافة- مصر- نوفمبر 1995م.

(8) مدخل للتحليل البنيوي للسرد. (مقال) ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي. منشورات اتحاد كتاب المغرب. ط1 1992م. بترجمة: حسن بحراوي، بشير القمري، وعبد الحميد عقار.

(9) لذة النص. ترجمة: محمد خير البقاعي- المشروع القومي للترجمة- المجلس الأعلى للثقافة- مصر- 1998م.

(10) مبادئ في علم الأدلّة. ترجمة: محمد البكري- دار الحوار- سورية- ط2- 1987م.

وكتب أخرى خلصت للحديث عنه، وغيرها انصبت فصول منها على كتاباته، ومنها :

- رولان بارت والأدب. فانسان جوف. بترجمة: محمد سويرتي. أفريقيا الشرق- ط1- 1994م.

- المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية. وليم راي. ترجمة: د.يوئيل يوسف عزيز. وزارة الثقافة العراقية.

- عصـــر البنيوية. إديث كريزويل. ترجمة: د.جابر عصفور. دار سعاد الصباح. ط1- 1993م.

- البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا. تحرير: جون ستروك. ترجمة: د.محمد عصفور. عالم المعرفة. العدد (206). المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت.

وانظر أيضًا في التناص كتاب:

- آفاق التناصيّة؛ المفهوم والمنظور. ترجمة وتقديم: محمد خير البقاعي. سلسلة دراسات أدبية- الهيئة المصرية العامة للكتاب- 1988م.

التفكيكيّة

تمهيد.

أولاً : ديريدا ونقض ميتافيزيقا الحضور.

ثانيًا: التفكيك واحتواء النصوص على نقاط قطع أو عناصر تمزّق: لاتجانس النصوص.

ثالثًا : ما التفكيك إذن؟

رابعًا : كيف يعمل التفكيك؟

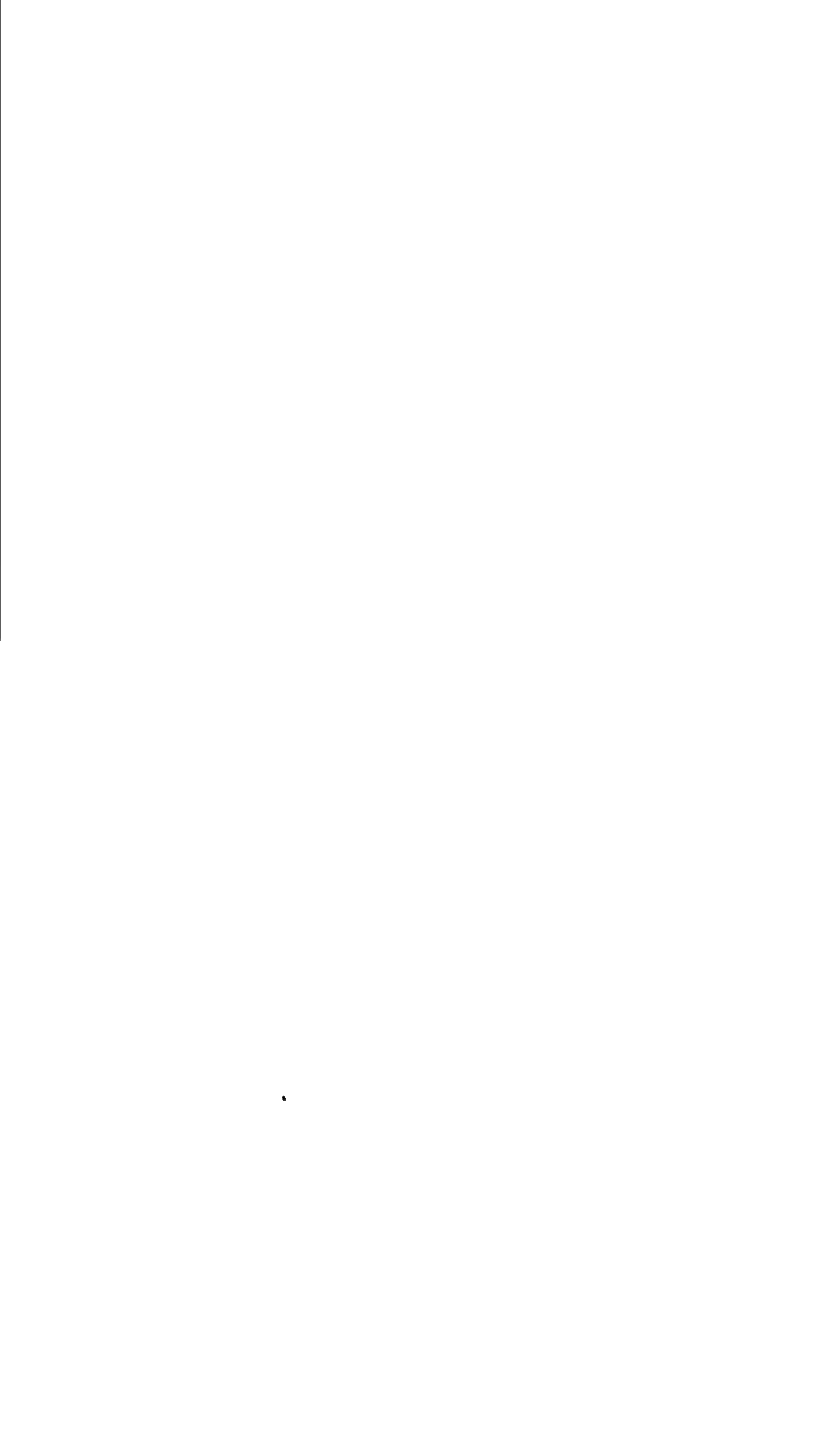
خامسًا: من البنيوية إلى التفكيك: نقض المركز ونقض تراتبيّة الثنائيات:

(أ) البنية ونقض المركز.

(ب) نقض تراتبية الثنائيات.

سادسًا: لا شيء خارج العمل.

سابعًا : ديريدا ليس عَدَمِيًّا.



تمهـيد: لعـل أول مـا نؤكـد علـيه في مطلع هذا التعريف بالتفكيـك Deconstruction هـو تنحيه هذا الفهم الشائع والمغلوط لكلمة التفكيك، هـذا الفهم الذي لا يعني سوى (حَلّ) الأجزاء، وفك المكونات الذي لا يغدو معـه التفكيك حينئذٍ أكثر من كونه (تحليلاً) بالمفهوم العام والشائع للكلمة. وفضلاً عن هذا فإن من يعتقد هذا الفهم غالبًا ما يُلْحِق به أيضًا فكرة (إعادة بـناء مـا تمّ تفكيكه)، بناءً جديدًا على نحوٍ خاص. فيقال إننا نفكك الأشياء والنصـوص لنعـيد تركيبها مَرّةً أخرى في بناءٍ جديد، وما هكذا "التفكيك" بـالمعنى الـنقدي أو الفلسفي.ويبدو أن هذه الدلالات المغلوطة إنما هي نتاج تداعـيات المقابل العربي: (تفكيك)، هذا المقابل الموضوع للمفردة الإنجليزية Deconstruction. هـذه التداعيات التي تدور حول (فَصْل الأجزاء) كما تعـني المفـردة في العربـية، بعيدًا عن دلالتها الاصطلاحية التي لا تتأتى إلا بالإحاطة بالمبادئ الدريدية- نسبة إلى جاك ديريدا- أو المعرفة المنهجية بطبيعة عملـه وغايـات مشروعة ومنطلقاهما الفلسفية، بما تغدو معه دلالة التفكيك أقـرب إلى دلالـة (الـنقض). وفي المعاجم العربية نَقْضُ الشيء: إفساده بعد إحكامه، فالتفكيك ينقض القراءات السائدة لعملٍ ما والتي تُثَبّته دلاليًا، وتحول دون سيولته.وتجدر الإشارة إلى مدى الصعوبة في عرض التفكيك أو التعريف بـه. وعـلي رأس هذه صعوبات استحـالة عرض أفكاره في نقاط متسلسلة مـتدرجة، إذ تُجُـرّ كـل عـبارة أو فكرة إلى طائفـة من التساؤلات والاعتراضات التي قد تجيب عنها أسئلة تالية تأتي لاحقة في العرض، فضلاً عن اختلاف كثير من لمقدمات التي ينبني عليها التفكيك عما هو سائد في التفكير. أضـف إلى ذلك الطبيعة الخاصة لمصطلحاته حتى في إطار الاصطلاحات الفنية نفسها، فإذا أضفنا إلى كل ذلك- وهذا بعضٌ من كثير- الطبيعةَ الملبسة لبعض أفكار التفكيك وعباراته وكلماته بان لنا صعوبة ما نحن مقبلون عليه.

أولاً: ديريدا ونقض ميتافيزيقا الحضور:

إن ما يتصدى له ديريدا من خلال التفكيك هو(أزمة الفكر الغربي) التي يراها متجسِّدةً في كونه(فكرًا ميتافيزيقيًّا)، سرمديًا، إطلاقيًّا، يقينيًّا، محوره الإنسان الغربي.

وما من كلمةٍ أو فكرةٍ- فيما يرى ديريدا- ميتافيزيقية سرمدية يقينيّة في ذاتها، بل إن الاستخدام الذي تخضع له هو ما يبدو محكومًا بطرائق النظر الميتافيزيقية المثالية.

وعند ديريدا أن الفلسفة الغربية (فلسفة حضورٍ) تقوم على ما يسمى بـ(مركزية اللوجوس(*) أو العقل)، وما يفعله ديريدا هو تفكيك أو نقض هذا التصور وما ينبني عليه. فالفلسفة الغربية تقوم على أن (الفكر) يحيط بجميع أطراف(الذات)، و(الوعي) قادر تمام القدرة على اختبار كنه هذه (الذات) بحيث يغدو مرآةً عاكسةً لها.

وهذا تصورٌ يتعامل مع الوعي وحضوره بشكل ميتافيزيقي سرمدي، فهو تعاملٌ يجعل من الوعي الإنساني مركز الكون، ويجعل (العقل) أسيرًا لحالة ميتافيزيقية، هي ميتافيزيقيا هذا الحضور. الأمر الذي يتعارض مع ما في الذات من جانبٍ خفيٍّ وسِرِّي لا يمكن للفكر أن يتمثله، أو يعكسه، أو يحيط به، فيظل دومًا جانبًا غائبًا.

(*) اللوجوس Logocentrisme : لفظ يوناني يشير إلي العقل من حيث هو مبدأ الوجود، وعلى نحو ما يتجلى في القول.

(راجع: د.جابر عصفور: مسرد المصطلحات الملحق بترجمته لكتاب "عصر البنيوية" لإديث كريزويل).

ومن هنا يقدم التفكيك عند ديريدا نقدًا لهذه الأيديولوجيا الغربية التي تجعل من (الذات)- والذات هنا هي ذات الإنسان الغربي- مركزًا للكون. وكذا يستكشف التفكيك تلك الاستراتيجيات التي تؤدي إلى هذا التمركز، وإلى إقصاء الآخر. ويضع التفكيك يده على تلك الافتراضات والمفاهيم الأولية التي تتلبّس نصوص الفكر الغربي حين تنظر إلي الأشياء والظواهر على أنها سرمدية.

ويرى ديريدا أن نزعة (مركزية اللوجوس)، أو نزعة (العقل المركزية) هي مصدر الأزمة التي يعيشها الفكر الغربي، ذلك أنها تجعل من سائر المفاهيم التي تصدر عنه- عن اللوجوس- مفاهيم مطلقة منغلقة على ذاتها، وعلى رأسها مفهوم (الحقيقة) التي يعطيها طابعها المطلق، أو بالأحرى يؤسس لـ"كذب مصداقيتها". والفكر الغربي لم يَتَخَلَّ على الدوام عن مبدأ المركزية، ذلك الذي يقتضي على الدوام وجود مركزٍ ما، يتحدد فيه وجود أي كيان باعتباره (حضورًا). وتاريخ الميتافيزيقا الغربية هو على الدوام حلقات من استبدالات مركزٍ بمركز، سلسلة متصلة من الحتميات التي تجعل بعض المفاهيم في موضع المركز، في قلب الحضور، مثل مفاهيم: (المثال، الأصل، الوجود، الضمير، الإله، الإنسان،..) في حين تجعل المفاهيم الأخرى المقابلة لها على الهامش.

ثانيًا: التفكيك واحتواء النصوص على نقاط قطع أو عناصر تمزق، لاتجانس النصوص:

ما يواجهه التفكيك بالأصالة هو (زيف الاعتقاد بالماهية الثابتة، أو المعنى النهائي الذي تم إنجازه)، الذي تم إنجازه ومن ثم فهو (ممارسة) تقوم على تحطيم الافتراض الساذج بأن النص يمتلك معنى، ذلك أن قراءتنا لأي نص

تعتمد على تعاملنا مع الشفرات اللغوية التي نعالج بها معنى النص، ولأن هذه الشفرات ترتبط بالبنيات والقيم الثقافية، فإن قراءة النص تتضمّن الفرضيات والأيديولوجيات التي نُدخلها على النص عند قراءته، سواء أكانت تلك الفرضيات والأيديولوجيات خاصة بنا ومعاصرة لنا، أم نعتقد أنها فرضيات وأيديولوجيات الثقافة التي أنتجت النص.

ولأن اللغة وأيديولوجيا الثقافة أكبر بالطبع من النص ذاته، الذي عليه أن يتكيف مع شفرات اللغة والثقافة، والتي قد تكون متناقضة، فمن غير المألوف أن يكون خطاب النص متكاملاً وغير ملتبس. ومن هنا فإن كل النصوص تحتوى علي (عناصر تمزيق)، أو (نقاط قطع)، أو (فجوات)- تسمح حين تُدْرَك وتُفْحَص بدقة - بقراءات أخري هامشية، أو غير مُفَضَلة، قراءات تضع المعني المكتشَف الواضح ظاهريًا، أو المعنى الحتمي المألوف موضع تساؤل.[1]

وهناك في كل نص- قوى عمل هي في الوقت نفسه قوى تفكيك للنص. وتأتي هذه القوى من طبقاتٍ ميتافيزيقية ودوجمائية (يقينية مطلقة) تتلبّسه. هذه القوى قوى متنافرة تعمل علي تقويضه عندما تَكْشِفُ عن تعارض دلالات النصوص الظاهرة والمستترة وصولاً إلي دلالات جديدة تتجاوز سياقها الأصلي (هذا إذا كان ثمة مكانٍ لما هو أصليّ أو غير أصلي)، ففي مجال التفكيك لا مجال لما يسمى "بالمعنى الأصلي" المُسَلَّم به في النصوص. إن "الأصل" يفقد امتيازه الميتافيزيقي (المثالي السرمدي) تحت وطأة هذا اللاتجانس الذي لا يُسَلِم النصَّ لمعنى وحيد.

وهنا، يقوم ديريدا بالاستقرار أو التموضع في البنية غير المتجانسة للنص. ومِن خلال العثور علي (توتراته)، أو (فجواته)، أو (شروخه)، أو (تناقضاته الداخلية) يَقْرأ النصُ نَفسَه، ويُفَكِّك نفسه

بنفسه. وتفكيك بنيةٍ ما لا يكون إلا بالسّكن داخلها ونقضها من الداخل، فـ"الميتافيزيقا ليست تخمًا واضحًا، ولا دائرة محددة المعالم والمحيط، يمكن أن نخرج منها ونوجّه لها ضربات من هذا "الخارج" إن المسألة مسألة انتقالات موضعيّة، ينتقل السؤال فيها من "طبقة" معرفية إلي أخرى، ومن مَعْلَمٍ إلي مَعْلَمٍ، حتى يتصدع الكل"[2].

ولم يكن للميتافيزيقا فيما يرى ديريدا هذا التماسك المتوهم، ولم تتوفر أبدًا على ذلك الامتلاء، أو تلك الثقة في النفس، بل كانت على الدوام وعبر تاريخها الطويل في تصدّعٍ دائم، وارتكز تاريخها على إخفاء هذا الجرح المفتوح دائمًا وإنكاره وإشفائه. وما يقوم به التفكيك هو (الزيادة في تصدع هذا الهيكل القديم للميتافيزيقا)، والذي تظل تصدعاته موجودة رغم محاولة إخفائها[3]، إنه فقط يزيد في صَدْعٍ كان موجودًا من قبل.

ثالثًا: ما التفكيك إذن:

بناء على ما سبق، سوف ندمج عبارتين لكلٍ من "باربارا جونسون"، و"بول دي مان" لنقول أن التفكيك هو: التمزيق الدقيق لقوى الدلالة المتصارعة في النص، لإظهار التمفصلات والأجزاء المختبئة في الوحدات الجوهرية.[4]

إنه أقربُ إلى فاعلية قراءة مُعَمّقة، تستهدفُ معرفةَ الكيفية التي تَشَكّلَ بها النص، ويستهدف تباين عدم بداهته ورصانته المريبة، واستتباعًا تبيان تاريخية وإمكانية تغييره، ليكون الاختلاف معه وعنه، اختلافًا منه، لا يُفْرَض عليه من الخارج بإجراء متعسف، بناءً على أن النص ليست له وجهة معينة أو محطة أخيرة"[5].

فعند ديريدا أن الإقرار بنسبة عملٍ ما إلي (المؤلف) لا يعني على الإطلاق الإقرار بما يسمى بـ"مقاصد المؤلف الفعلية"، كما يدّعي من يُنَصِّبون أنفسهم ورثةً لهذه النصوص، وللحكم عليها وعلى شروحها وتفسيراتها.

بل يخضع العمل الواحد أو مجمل أعمال مؤلفٍ ما لسلسلة عنيفة من الدعاوى والتفسيرات المتفاوتة، وربما المتضاربة. فهناك على الدوام إمكان لقراءة جذريّة جديدة تُغيِّر تمامًا- إلى الأحسن أو الأسوأ- الطريقة التي تتماسك بها هذه الكتابات مع ممارساتنا الاجتماعيّة.

ولكن ليس هذا إذنًا- كما يقول كريستوفر نوريس- بالمَرَح النَّسْبي، ليس إذنًا لكل أحد بعمل مقاربة حُرّة دون تقييدات على اللعب الحر بالنص أو المعنى، فما زال ممكنًا أن نعي ونفكك الأشكال المتنوعة من إساءة القراءة المغرضة(6).

ويصف "روجي لابورت" استراتيجية عمل ديريدا- ويبدو أن ليس ثمة مصطلح أوفق من مصطلح استراتيجية لوصف عمل ديريدا- يصفها بأنها (البحث والتنقيب) انطلاقًا من الطبقة السطحية لـ"بقعة أرض" والتي تَظْهَرُ وَحْدها للعيان- عن الطبقات التحتية السابقة "زمنيًا" والتي غطيت منذ أمد بعيد، بل ظَلّت دومًا مخفية، على ألا يفتت التنقيب ما اكتشفه لأوّل مرّة(7).

وهـــو يبدو أكثر من يتورع عن تعريف التفكيك، ذلك أن جميع المعاني وجميع المفهومات التحديدية وجميع الدلالات المعجمية، التي تبدو في لحظة معينة وهـــي تمنح نفسها لهذا التحديد، تبدو جميعها خاضعةً هي الأخرى للتفكيك، وقابلـــةً له مباشرةً أو مداورةً، ومن هنا فأكثر تحديداته هي تحديدات بالسلب ويكـــتفي في أكـــثر الأصول بتعريف ممارساته التفكيكية المتعددة والمتنوعة من خلال تبيان طبيعة عمله وخطته.

فالتفكيك- كما يقول ديريدا[8]- ليس (تحليلاً) لأن "تفكيك" عناصر بنية، لا يعني الرجوع إلى العنصر البسيط، لا يعني الرجوع إلى أصلٍ غير قابلٍ لأي حَلّ، ذلك أن قيمة العنصر البسيط الأصل غير القابل لأي حل هو من الأشياء التي تخضع للتفكيك، وكذا قيمة (التحليل) نفسها. والتفكيك أيضًا لـــيس (نقدًا)، بل إن قيمة (الحكم) و (الاختيار) و (القرار) و (التحديد) هي كذلك مما يستهدفه التفكيك. وهو كذلك ليس (منهجًا) في القراءة أو التأويل، خاصـــةً إذا ما أكّدْنا على دلالة المنهج الإجرائية أو التقنية. فلا يمكن للتفكيك أن يُخْـــتَزَل إلى طـــريقة في اســـتخدام أدوات المنهج، أو مجموعة من القواعد والإجراءات القابلة للنقل. فكل حدث تفكيكي يظل فريدًا على الدوام، يظل بموقعٍ بأقرب ما يمكن من "شيء" أو "لغةٍ خاصةٍ" أو "توقيع". والتفكيك ليس (فعـــلاً) أو (عمليةً)، ذلك أنه حاصلٌ بالفعل، فهو حَدَثٌ لا ينتظرُ تشاورًا أو وعيًا أو تنظيمًا من لدن الذات الفاعلة.

إن "الشـــيء في تفكـــيك" أو "هـــذا تفكـــيك"، "إن "هـــذا بصدد التفكيك".

ومن هنا، وعبر إظهار ثغرات النص وزياداته وتناقضاته الداخلية يمكن للتفكيك الإمساك بقضايا النص غير المصاغة أو الصامتة، كي يَظْهر النص ليقول أمرًا مختلفًا إلى حدٍ ما عما يبدو أنه يقوله، وهو ما يجعل النص يروي قصته الخاصّة به، والتي تختلف إلى هذا الحد أو ذاك عن القصة التي تخيّل الكاتب أنه بصدد صوغها.

وهذه القصة، وهذا المقروء الآخر الذي يكتشفه "ديريدا" هو نصّ آخر يكتشفه ديريدا؛ ففي كل نَصٍّ ثمة نَصٌّ آخر، ثاوٍ فيه، لا مكان له محددًا في النص الأصلي، لا يقع وراءه أو خلفه أو جانبه، وليس مخفيًا ولا ظاهرًا، ولا يأتي قبل النص الأصلي ولا بعده، "إنه اللامُفكَّر فيه".

ومن هنا يقال إن معنى نص ما غَيْرُ موجود في اللغة، ولا مُتَضَمَّنًا فيها، إنما هو مُتَمادٍ مع حركة اللغة ذاتها، متناثر عبر مساحة النص كلها. وإن ظَلَّ على نحوٍ صافٍ مجرَّد معالم لغوية، فلا أحد يَضْمَنُ المعنى الذي يحتويه، ويُشَكِّل حضوره.

إن التفكيك يظل يدفع بالنص إلى أن يفيض على حدوده، بحيث يتسع لإدراك اختلافاته، إذ لا تعرف معانيه الاستقرار أو الثبات، وإنما تظل مؤجلة ضِمْن الاختلاف بين النص الأصلي، ونَصّه الآخر.

ومن ذلك أن ديريدا يقرأ موقف "نيتشة" من المرأة، من الأنوثة هذا الموقف المشهور والقاسي ضدها، ليكشف عن تناقضه أو على الأقل يزيح تعارض الذكوري/ الأنثوي.

يقــول نيتشة ويكرر بإصرار هستيري أن المرأة هي مصدر كل الحمق والجنــون، وهي رمز يُغوي الفيلسوف الذّكر مبتعدًا به عن طريقه المؤدي إلى الحقيقة. ومعنى أن يصبح شيءٌ ما أكثر خبثًا، أكثر مَكرًا وإبهامًا، معناه حينئذٍ أنه قد أصبح أنثويًا. ولكن إذا ما كان نيتشة نفسه قد انشغل تمامًا بهذا التدمير "الماكــر" للفلسفة، وبفك أنظمتها، ومفاهيمها الفخيمة، وأتلف مزاعمها عن الحقــيقة–فإن عمله حينئذٍ سوف يبدو (رذيلةً لامرأةٍ غريبة الأطوار). وإذا ما كانــت المرأة عنده بالفعل نقيضة للحقيقة وكانت لديه مبدأً للجنون – فإنها عندئذٍ تُعَدُّ حليفةً له في حملته ضد البناء النظامي العظيم للفلاسفة الذكوريين، بدءًا من أفلاطون وانتهاءً بكانط وهيجل. إن ديريدا يجعل من انتقادات نيتشة العنيفة ضد الأنوثة سلاحًا ذا حدين ينقلب أحدهما ضد قصده المُعلن، بل يمكن بشيء من المشاكسة جعل نيتشة، ليس فقط متضاربًا في موقفه تجاه المرأة، بل يمكــن أيضًــا أن يُقْرأ بوصفه مقاومًا نسويًا خفيًا لكل تجاوز أو إعلاء لسؤال الاختلاف الجنسي.

وفي نمــوذجٍ آخر يبني "بول دي مان" كتابه: "العمى والبصيرة" على افــتراضٍ مؤداه أن النقاد لا يصلون إلى نوعٍ من البصيرة النقدية إلا من خلال العمى، "فهم يتبنون منهجًا أو نظرية تتضارب تمامًا مع الاستبصارات التي تؤدي إليها"[9] فالنصوص الأدبية تحمل معها دائمًا طرائق سوء فهمها بما يجعل النص يعــني غــير ما يقول، ويقول غير ما يعني، ويظل الأمر مع التفكيك على هذا النحو من التناقض بين المعنى والتعبير.

إن كــل نص يتظاهر بتأكيد معنى إيجابيٍّ معيّن، ولكنه يسوقُ خِلْسَةً معــنىً آخر، قد يكون سلبيًا، هذا المعنى يَظَلُّ خفِيًا داخل هذا المعنى الإيجابيّ، تمامًــا كمــا تبقى الشمس خفيّةً في الظل، وتبقى الحقيقة في الخطأ. وفي هذه المسافة المتوتّرة بين ما يعنيه النص، وما يُعبِّر عنه يأتيّ عمل التفكيك.

ويجد "دي مان" من خلال تفكيك نصوص بعض النقاد- أنهم يتبنون نظـرية أو منهجًا ما، ولكننا نجدهم في النهاية قد توصّلوا إلى نتائج أو أقوال تختلف على نحو عجيب عما أرادوا قوله. فقد يصل النقاد إلى بعض الآراء أو النتائج أو الأقوال التي تمثّل بصيرةً نقديةً. هذه الآراء أو هذه البصيرة توصلوا إليها من خلال نظرية أو منهج يقف على طرف النقيض من إمكانية إنتاج مثل هــذه البصيرة. إن مثل هؤلاء النقاد يجدون أنفسهم مدفوعين إلى قول شيء مخــتلفٍ تمامًا عما أرادوا قوله، ولم يكن بإمكانهم أن يظفروا بهذه البصيرة لولا وقوعهــم في قبضة عمىً من نوعٍ ما، بل إن أعظم لحظات العمى التي يَمُرُّ بها الــنقاد بصــدد افتراضاتهم النقدية هي أيضًا اللحظات التي يحققون بها أعظم بصائرهم(10).

ففــي الوقــت الذي يدرس فيه النقد الجديد وحدة النص، ويُصَفّي تأويلاتــه، فإنــه لا يكتشف معنىً وحيدًا مفردًا، بل تَعَدُّدًا من الدلالات التي يُمكن أن يتعارض بعضها مع بعضٍ جذريًا، لنصل في النهاية إلى أن (الوحدة) لا تكمن في (النص بذاته)، بل في (فعل تأويل هذا النص). وبدلاً من اكتشاف استمراريةٍ في النص متسقة مع تماسك العالم الطبيعي، نجدنا وقد أفضى بنا المبدأ إلى كشــف بعــض الــبنى المميّزة للغة الأدبية (كالغموض)، وهو ما يتناقض مــع كلــية الــنص وتماســكه ووحدتــه العضوية التي غالبًا ما تُختَزل في الموضوع.(11)

رابعًا: كيف يعمل التفكيك:

يتم التفكيك عبر حركتين متكاملتين:

• الأولى: تـتوفر على قراءةٍ عميقةٍ للنصوص- أيًا كان نوعها- قراءة تقليدية"، تثبت بها معانيها الصريحة الرَّصينة، وهي قراءة تبقى مرحليًا داخل الأفــق الميتافــيزيقي نفســه الذي جاء التفكيك ليعارضه وينقضه ويهدمه، لــيفككه. ثم لا تلبــث هــذه الحركة أن تَلْتَفَّ- من باطن النص ومن غير تَعَسّف- إلى (نقض) ما وصلت إليه من نتائج، لا تلبث أن تقلب حمولة النص الميتافيزيقية، وتحل شبكة التعارضات التي أقامها بين المفاهيم ليحتل "الأسفل" مكــان "الأعلى" (الخير في مقابل الشر)، (الطبيعة في مقابل الثقافة)، (الكتابة في مقابل الكلام).

وتجــد هــذه الحركة العنيفة مسوغها لدى ديريدا- داخل المقابلات الفلســفية الكلاسية، لأننا إزاءها لا نجد أنفسنا أمام تعايشٍ سلمي أو مقابلة حــيادية، وإنما أمام (عمل عنف) في إثبات طرفٍ وإقصاء آخر. وما هذا إلا لإثبات زيف هذا التعارض.

وتقوم هذه الحركة بنقض ما وصلت إليه من نتائج، ونقض ما يقرره النص من معانٍ صريحة، كاشفًا عن معانٍ أخرى تتناقض مع ما يُصَرِّح به، هذا في قراءةٍ معاكسةٍ معتمدةً في ذلك علي ما يعتري النص من شروخ وفجوات يراها التفكيك ملازمةً له، غيرَ مستحدثةٍ أو حادثةٍ، بل هي ملازِمةٌ له ملازمة الميتافــيزيقا الــتي تتلبّســه، ملازمــة هــذه الــروح الماورائية المطلقة التي تسكنه، فالتفكــيك لا يُدْخــل عــلى الــنص مقــولاتٍ خارجــةً عنه، يحاكمــه بهــا، ولكــنه يستطيع نقضه من داخله بالإنصات الشديد لصوته ومقولاته.

▪ وتـــأتي الحركة الثانية: التي تتمثّل في العمل ميدانيًا داخل النسق الذي يجــري تفكيكه، و الكشف عن عجزه وتناقضه، ليتم (زحزحة ما تم قلبه حتى لا تدخله الميتافيزيقا من جديد، وذلك عبر (فرض نظام بدائل أخرى)، و(تطوير التصورات والحجج التناقضية التي تنطوي عليها ألفاظه وفرضياته، ومناطقه المطمورة).

وهكـــذا يطـــيح ديـــريدا بالعلاقـــة التراتبـــية القديمة بين المفاهيم، ويُمَهِّـــد لمجـــيء "مفاهـــيم جديـــدة" لا يمكـــن فهمها أو تمكينها من العمل دون النســـق الســـابق القـــديم الـــذي تم هدمه أو تفكيكه. ولأن ديريدا لا يـــنطلق مـــن مركـــزٍ ثابـــتٍ واحـــدٍ، فإنـــه يستطيع اكتشاف (لا اتساق الـــنص، يســـتطيع الإمســـاك بهذه الشروخ الموجودة في النص الذي يعمل دومًـــا عـــلى إخفائهـــا وتـــتخطّاها كثيرٌ من القراءات. هذه الشروخ هذه الفجـــوات يوسّـــعها ديـــريدا ويســـير معهـــا إلى أن تهـــدم النص، إلى أن تنقضه.

وكـــلمة "التفكيك" لا تستمد قيمتها إلا من اندراجها في سلسلة من الـــبدائل الممكنة فيما يسمى بالسياق. ومن هذه الكلمات الأخرى التي تحدد التفكـــيك وتبيـــنه: "الكتابة"criture، "الأثر" trace، "الاخـــ(تـــ)ـــلاف" diffrance، "الـــزيادة" supplement، "الهـــامش" marge، .... القائمة طويلـــة ولا تنغلق، فثمة مفردات وأسماء أخرى كثيرة، كلٌّ منها ينتظر سلسلة من الجمل والعبارات تحدد دلالاتها في كتابات ديريدا نفسه. فمهم جدًا قراءة هـــذه المفاهـــيم في سياق كتابات ديريدا بعينه وأهداف مشروعه، ودلالات مفرداته الخاصة.

خامسًا: من البنيوية إلى التفكيك: نقض المركز وتراتبية الثنائيات:

يري ديريدا أن أزمة الفكر علي الدوام، تنبع من ميتافيزيقيته، من فكـرة المركز وما تستتبعه من هيمنة و تراتبية). ومن هنا يتصدى للبنيوية والخطـاب السائد فيها حول مفاهيم أساسية بعينها كالمركز، والثنائيات، ومفهومها عن العلامة،....

أ- البنية ونقض المركز:

عـلى الـرغم مـن أن مفهوم (البنية ذات المركز) يمثل (التلاحم ذاته)، أو أنـه يـأتي لـيكون شرطًا للنظام المعرفي من حيث هو فلسفة أو علم- فإنه مفهوم متلاحمٌ على نحوٍ متناقض.

ويـأتي التـناقض أساسًـا مـن المفهـوم الـذي تؤسسـه البنيوية حول المركز:[12]

فالمركـز في التصور البنيوي- كما يرى ديريدا- يتضَمّن مفارقةً؛ فهو داخـل البنية وخارجها. إنه في وسط الوحدة الشاملة، ولكن، حيث إنه ليس جزءاً منها، فإنه لا ينتمي إليها، إنه إذن يقع خارجها. إن المركز حينئذٍ ليس هو المركز.

والمركـز أيضًـا يؤسس في البنية نفس ما يحكمها بينما يفلت هو من البنائـية. ذلك أن هذا المركز الذي تفترضه البنائية وتجعل منه حاكمًا للبنية لا تجعـل مـنه موضوعًا للتحليل البنيوي؛ ذلك أن إيجاد بنيةٍ للمركز يعني إيجاد مركزٍ آخر.

إن بنيـنة معـنيً مـا- (أعـني إنـتاج بنية لهذا المعنى)- مسألة لا تخضـع للوصـف البسـيط، ولا يمكـن حتى السيطرة عليها عن طريق ما يسـمي (بالفكـرة) تلـك الـتي نجعـل منها في العادة مركزًا- ذلك لأن

(حــدث تصــوّر الفكــرة نفســه) يَــتقمّص بنية اساسية اخرى، وهكذا دواليك، يحيلنا المركز إلى مركز آخر في استمرارية لا تنتهي.

غير أننا نشير إلى أن ديريدا يرفض تنحية المركز تمامًا من مفهوم البنية، إنه يقول: "أنا لم أقل إنه ليس هناك مركز، أو إننا يمكن أن نستمر دون مركز. إني أعــتقد أن المركز (وظيفة)، وليس كائنًا موجودًا، او أن له محلاً طبيعيًا او ثابــتًا، إنــه نــوعٌ من (اللامحل) الذي يلعب فيه عددٌ محدودٌ من استبدالات العلامة". إن بنيةً بلا مركزٍ تمثّلُ اللامتصور ذاته".[13]

اضف إلى ذلك أن وظيفة المركز لم تكن مجرد توجيه البنية أو موازنتها وتنظيمها، هذا من حيث أن كل بنية تتطلّبُ مركزًا وتعتمد عليه- بل كان من شأن هذه الوظيفة العمل على أن يكون هذا المركز هو المبدأ المُنَظِّم للبنية، هو الذي يَحُدُّ ما يُمْكن أن نُسَمِّه اللعب. وهنا يقع إشكالٌ آخر؛ فإذا كان المركز هــو مــا يَسْمَح بلعب العناصر داخل الشكل الكُلّي من خلال توجيه وتنظيم وتلاحــم النســق- فــإن المركز هو نفسه الذي يُغْلق (اللعب) الذي يفتتحه وييسره. ذلك أنه من حيث هو كذلك فإنه (النقطة التي لا يغدو فيها استبدال المضــامين أو العناصــر أو المصطلحات ممكنًا)، فمن غير المسموح به فيه- في المركــز- تبديل أو تحويل العناصر. ومن هنا يُبْعَدُ المركزُ أو الرحمُ البنائيُّ عن الحركة أو اللعب.

غــير أن ديريدا الذي يُجلُّ مفهوم اللعب يرى في (مفهوم البنية ذات المركــز)- الــتي يَنْقُضُها- (مفهومَ لَعِبٍ) يقومُ على ثبات أساسي ويقينٍ يُعادُ تأكيده؛ يقين هو ذاته أبْعَد من منال اللعب.

إن هــذا المركز، هذا اليقين، إن هو إلا نتيجةً للقلق، القلق الذي هو دائمًا نتيجةُ طرازٍ مُعَيَّنٍ من التورط في اللعبة.

أضف إلى هذا أن كل "وصفٍ لنظامٍ معين"- مهما كان هذا الوصف حياديًا - فإنه يخلق نوعًا من الانهيار في ذلك النظام، لأنه ببساطة يمكن أن يعني شيئًا آخر عند شخصٍ آخر. وهذا يؤدي بنا إلى تصوّر كل (مثالٍ للمعنى) على أن له بنيةً مُحتَمَلَةً تضمُّ عددًا غير محدودٍ من الأنظمة الأخرى. وحينئذٍ سوف يشير تحديد هذه الأنظمة إلى أن (المثالَ) (بنيةٌ لانعدام الهويّة). ومن ثَمَّ كان على البنيويّة- إذا أخِذَت مأخذ الجد- أن تَضَع بنيةً تَضُمُّ في داخل هويتها تاريخًا ومستقبلاً غير مُحَدَّدَيْن لمعانٍ متنوّعة.

وكان عليها أيضًا- حينئذٍ- إذا أصَرَّ المرءُ على تحويل المعنى إلى نمط تكوينيٍّ واحدٍ- وهو ليس كذلك بالطبع- أن يكون هذا النمط مختلف الذات. وتصبح "الهُوية" حينئذٍ هي إمكانية السمة الأخرى.

ومن هنا يؤدي المنهج البنيوي إلى مفارقة مابعد بنيويّة، ويصبح على أيّ نظرية منتظمة تريد أن تُفَسِّر جميع أحداث الإشارات التي تقع ضمن مجالها- يصبح عليها أن تخطط في النهاية لإفساد نفسها وبطلانها. وهو ما يقودنا إلى التفكيك.

ب- نقض تراتبية الثنائيات:

تنظر البنيوية للكون واللغة والثقافة عبر (ثنائيات) تمثل (تعارضاتٍ مزدوجة). هذه (الثنائيات) أو هذه (التعارضات المزدوجة) تساعدنا على تنظيم الواقع من خلال اللغة وكذا تتمتع بثباتٍ داخل النظام.

ومن هذه الثنائيات نجد: (الكلام والكتابة)، (الحضور والغياب)، (الداخل والخارج)، (الجوهر والظاهر)، (الإيجابي والسلبي)، (الحقيقة والكذب)، (الجيد والرديء)، (الوعي واللاوعي)، (الخير والشر)، (المعقول والمحسوس)، (الصواب والخطأ)، (الروح والمادة)، (السبب والنتيجة)، (الحياة والموت)، (المركز والهامش)، (البداية والنهاية)، (الذكر والأنثى)، (الطبيعة والثقافة)، (الشيء والعلامة)، (المرتفع والمنخفض)، (القديم والحديث)، (القبل والبعد)، (الزائد والناقص)،...

ورغم أن بداهة التفكير تقضي بعدم تحدد أحد طرفي أيٍّ من هذه الثنائيات إلاّ في ضوء الآخر، فَهُوِيّة طرف ما لا تتحدَّد إلا باختلافه عن الطرف الآخر من الثنائية التي ينتمي إليها، حيث لا يمكن لطرفٍ أن يهيمن على الآخر أو يتحكم فيه- رغم ذلك فإن الفكر الغربي بما يحكمه من رؤية ميتافيزيقية يَفْرِض، غالبًا، بلاوعيٍ، نوعًا من (التراتبية) hierarchisation أو (الأسبقية) prioritisation على هذه التعارض أو هذه الثنائيات. ويكتسب طرفي هذه الثنائيات قيمةً إيجابية في حين يكتسب الآخر قيمةً سلبية، يصبح أحدهما هو (المركز) أو (الأصل)، ويصبح الآخر هو (الهامش) أو(التابع). فَتُعَرَّف "المرأة" مثلاً بأنها الآخر بالنسبة للرجل، ويمكن بالتالي- في ثقافة تُفَضِّلَ قواعد الرّجال أو الذكور - رؤية النساء في مرتبة تالية للرجل.وكذا تُعَرَّف "الثقافة" بأنها ما هو خلاف الطبيعة، وحينئذٍ تصبح الثقافة (تابعًا أو(تاليًا) للطبيعة ... وعلى هذا النحو يغدو الفكر الغربي الذي يناقشه ديريدا قائمًا على تمركزٍ منطقيٍّ حول أطرافٍ ثابتة من هذه الثنائيات من مثل: العقل، الذات ، الرجل، المنطق، التقدم، القوة،

الكلام، المعقول، الحياة، الطبيعة، الوعي.

وإذا كانت هذه المزدوجات يهيمن فيها طرفٌ على الآخر بحيث يقع منه موقع المركز من الهامش- فإن ديريدا لا يسعى إلى قلب التراتب، إنه لا يبتغي إحلال مركزٍ محل آخر، وإنما يهدف إلى (التنبه إلى هذه الثنائيات، قصد تجنب حبائلها، تفاديًا لمعاطبها الميتافيزيقية، وذلك بالوقوف مطلقًا خارج هذه الثنائية أو هذه الثنائيات. وذلك بتفكيكها. وبتعبيرٍ آخر بمحو تراتبها وتعارضه).

ويقدم ديريدا عددًا من المفاهيم أو الكلمات التي تتكشف له عن معانيها المزدوجة، عن دلالات تستعاد ويمكن معها بناء تأويلٍ خاص، ولكن في نفس اللحظة قد لا يمكننا استبعاد دلالات أخرى قد تكون مناقضة لها تمامًا. إن عمله يقوم على بعث طاقة التعبير الحية في المعنى المُهمّش والتأكيد عليه ليعود يواجهنا كلما ذُكر الطرف الآخر من الثنائية التي يدخل فيها. إن "الأصلي" عند ديريدا لا يكون أصليًا إلا باستناده إلى "النسخة" التالية له، تلك التي يسودُ الزّعْمُ انها تأتي لتنسخه وتكرره، ولكنها بمجيئها هذا تضمن له حيازة تسمية "الأصلي" أو "الأصل". إن "الأول" لا يكون "أوّلاً" إلا بالاستناد إلى "الثاني" الذي يُدعّمُ هذا الأوّل في أوّليته. واستناد "الأول " إلى الثاني في "أوّليته"استنادٌ (مؤسسٌ) يُقيمُ في جوهر الأوّل نفسه بما هو "أوّل". إن الأصل يحيل إلى لاحقه دومًا، "الهوية" إلى "آخرِها" الذي يؤسسها هي نفسها كهويّة. ليس ثمة من أصلٍ مَحْض، إن الأصل يبدأ به "التلوث" أو الابتعاد عن مقام "الأصلية" بمجرد أن يتشكل كأصل، فيجد نفسه حينئذٍ مُجْبَرًا على أن يمهّد لمسارٍ تأتي فيه الآثار المتتابعة لتُعَدِّله في أصليته.(14)

وكـــذا يشـــير "الأثـــر" إلى إمّحـــاء الشيء، وفي الأوان ذاته يشير إلى بقائـــه محفوظًـــا في الـــباقي مـــن علاماتـــه. وكما يكون قناةً للارتباط بســـابق النصـــوص والعلامـــات يكون قناةً للتيه في علامات أخرى لاحقة، في نشاط واسع معمم للغَرْس والبَعْثرة.

وكـــذا يـــأتي "المـــلحق" هـــذه الـــزيادة التابعة المقذوف بها بعيدًا، والـــتي تـــأتي تالـــيةً وثانويـــةً- يأتي الملحق ليقلب نظامٍ ما ينضاف هو إليه، وربمـــا يحـــل محلـــه أحيانًا، فكم من ترجمة تتجاوز النص الأصلي، وكم من حاشـــية تكشـــف لـــنا عـــن التناقضات أو المغالطات التي يجهد المؤلف في إغفالها.

وفي العربـــية لا يكـــاد الأمـــر يختـــلف كـــثيرًا؛ ففـــيها عـــدد كـــبير مـــن المفـــردات تســـمى بالأضداد. وهي تعني معنىً ما وتعني نقيضه أيضًا :

- فـــ(السَّـــليم)[15] في العربـــية هـــو المعـــافى البريء من الآفات، وهو أيضًا الملدوغ والجريح المشْفي على الهَلَكة.
- وتقـــول المعـــاجم: (أخفيـــتُ) الشـــيء: أظْهَـــرتُه، وأيضًـــا (أخفيتُ) الشيء إذا ستَرْتُه.
- و(الشـــفيف) في اللغـــة: الشـــفاف. وتذكر المعاجم أن من معانيه أيضًا شِدَّة الحر، وكذلك شِدَّة لذع البرد. وفي الشعر:

ونقري الضيف من لحمٍ غريضٍ   إذا ما الكَلْبُ ألجأه الشفيفُ

(نقـــري: مـــن القِـــرَى وهـــو ما يُقدَّم للضيف. واللحم الغريض: اللحم الطريّ).

- وتذكر المعاجم أيضًا أن (القُرْء) هو الحيض، وهو أيضًا :الطُهْر منه، ولكن الأمر لا يتوقف بهذا الاختلاف في ذلك المعنى عند حد الاستخدام اللغوي بل ينبني عليه حكم شَرْعي لقوله تعالى في التنزيل العزيز: ﴿والمُطَلَقات يَتَرَبَّصْنَ بأنفسِهِنَّ ثلاثَةَ قُرُوءٍ﴾ البقرة/288. وهنا يختلف عدد الأيام ما بين وقوع الطلاق وانتهاء مُدّة العِدَّة بحسب تفسير كلمة (قُرْء) هل هي حيض أم طُهْر.

- وتذكر المعاجم أيضًا أن (اليقين) هو إزاحة الشك والعِلْم وتحقيق الأمر. ونقيض الشك. ولكن تذكر أيضًا أن العرب ربما عَبّروا عن الظن باليقين، وباليقين عن الظن. والشاعر يستخدم اليقين بمعنى الظن في قوله:

تَحَسَّبَ هَوّاسٌ، وأَيْقَن أنّني بها مُفْتَدٍ من واحدٍ لا أُغامِرُه

(هَوّاسٌ، الأسد الهصور الشديد. والشاعر يقول: تَشَمَّمَ الأسد ناقتي، يظن أنّني أفتدي بها منه، وأستحمي نفسي فأتركها له، ولا أقتحم المهالِك بِمقاتَلَته).

كان هذا على مستوى الكلمات، والأمر نفسه نجده في بعض الحروف التي قد تؤدي معنىً وتؤدي ضِدّه أيضًا. فتذكر اللغة أن (قد) حرف يدخل على الفعل فيفيده التأكيد احيانًا وأحيانًا أخرى يفيده الشك أو الاحتمال. إنه يدخل على (الماضي) فيفيده التأكيد مثل: "قد حضر صاحبي". ويدخل على (المضارع) فيفيده الشك أو احتمال الوقوع.

مثل: قد يحضر أخي". وإذا كان الاستخدام النحوي يفصل في هذه الدلالة فالأمر ملتبسٌ مع استخدام آخر، إذ تفيد قد التقليل كأن نقول: "قد يجود البخيل" وقد تفيد التكثير كأن نقول: "قد يجود الكريم". وإذا قلنا: "قد يجود محمد" ونحن لا نعرف مسبقًا شيئًا عن بخل محمد أو كرمه فإن احتمال القلة أو الكثرة هنا كلاهما واردٌ بنفس القدر.

وكذا الحَرْف (رُبّ) قد يكون للتقليل أو للتكثير، فقولنا: "ربما يزيد الإنتاج" يحتمل زيادة كثيرة كما يحتمل أيضًا زيادة قليلة.

ويمكن أن نتابع هيمنة طرف من هذه الثنائيات على الطرف الآخر بما يجعل من أحدهما المركز أو الأصل ومن الآخر التابع أو الهامش، رغم أن ديريدا سوف يرى أن المثالب- التي يمكن أن ينحى باللائمة فيها على الطرف الذي يحط الفكر الغربي منه- موجودة أيضًا في الطرف الأول بما ينفي مُسَوِّغ أفضلية أحدهما على الآخر.

ومن هذا القبيل ثنائية (الصوت والكتابة)، التي تصبح فيها الكتابة تابعًا للصوت، وتفهم كأثر للكلام، كاختزالٍ له، كبديلٍ صناعيٍّ يحاول أن يقوم مقامه، فالكتابة بالنسبة إلى الكلام بديلٌ ثانويٌّ وطفيليٌّ.

لقد كان هذا هو مصير الكتابة في تاريخٍ ميتافيزيقي يقوم على مركزية العقل، الفكر، الحقيقة، المنطق، لقد كان هذا مصيرها في نظام يقوم على افتراض نظامٍ لمعنى سابقٍ على العلامة، ومستقل عنها.

إن تمركز الذات الأوربية حول الصوت هو تمثيل واضح لتمركزها حول اللوجوس، حول العقل، حول عقلٍ حاضرٍ في قلب ذاته، لا ينفعل إلا بذاته، ولا يحتاج إلى سندٍ أو ضمانة آتيةٍ من خارجه. فليس امتياز

(الوعي) سوى إمكانية الصوت الحي، وسيكون "الإنصاتُ لكلام الذات علاقةً مباشرةً معها، حضورًا تامًا أمامها، وعيًا حقيقيًا بها. والوعي، والحضور، الحقيقة... إلى آخره قيم تنتمي إلى النسق الميتافيزيقي الذي يحكم الفكر، تم استدعاؤها جميعًا من خلال (الإنصات، من خلال (الصوت)، ولهذا كتب ديريدا "إن تاريخ الميتافيزيقا هو الإرادة المطلقة للإنصات إلى الذات". (16)

والكتابة مُحْتَقَرَةٌ في الفكر الغربي على امتداده من أفلاطون إلى الآن، لأنها تُشكِّلُ ضعفًا أساسيًا يتمثَّلُ في عدم ثباتها، إذ هي قابلةٌ للتأويل، نازعةٌ إلى التَّمَلُّص من التحديد وحيد المعنى. إذ يُمْكن أن تُقرأ، وأن تُعاد قراءتها في سياقات مختلفة ومتغيِّرة، وحينئذٍ لن تَضْمن حضور(الحقيقة) كما يفعل الكلام أو الصوت الحي، بل ستكون تابعةً للرأي والتأويل. (17)

والكتابة عند أفلاطون عقّار pharmakon - وكلمة pharmakon تعني "السم" كما تعني "الترياق" أيضًا، وتعني كذلك "الرقية الخبيثة" كما تعني "السحر الشافي" - والكتابة كذلك تجمع بعض المنافع المباشرة إلى جانب نتائج أخرى مشئومة؛ فمن جهة تُقدّم نقاط استدلال لذاكرتنا، ومن جهة أخرى يمكنها أن تساهم في ضمور تلك الطاقة بمقدار ما تمنعنا من استخدامها بشكل منتظم.[18] وكل كتابة قاصرة ويتيمة، بل هي لقيطة، عاجزة عن إسعاف نفسها بخطاب يكون خطابها الخاص، كل كتابة هي تدليس وغش وخيانة وانتحار. إن الصوت أو الكلام يحرسه اللوجوس أو العقل على الدوام، يؤازره ويقف بجانبه، بينما الكتابة هي الابن الضّالّ البئيس؛ هي الابن الثائر، الآبق، في الوقت نفسه.

واستمرّ تمركزُ الصوت على هذا النحو، على طول الفكر الغربي، فـ"جان جاك روسو"[19] أيضًا يجعل من الكتابة تتمة وإضافة للكلام، أو للصوت. والعجيب أنه يميز بين كتابتين:

الأولى: المرتبطة بالإلهي، بالروح، باللوجوس، وهي لا تعتبر كتابة إلا بشكل مجازي أو استعاري، هذه الكتابة هي صوت "مُسَجّل" للطبيعة، للإلهي، للحيّ. هي فقط تستعير موارد الكتابة الأخرى المدانة، القبيحة، أما الأخرى فهي كتابة "تمثيلية"، ومن هنا فهي كتابة ثانوية، ساقطة مُدَانَة.

وعند "ليفي شتراوس" أن السلطة إنما تدخل المجتمعات المدعوّة بالبدائية مع "الكتابة"، وبالتساوق معها، مما يجعله يتمنّى أن تبقى هذه المجتمعات بعيدة عن الكتابة.

وعـــند "هوســرل" تطــرح الكــتابة نفســها وينتهي أمرها، أما الصــوت ففضـــلاً عـــن فوريـــته قادر على استعادة نفسه وتصحيح مساره بقــدر مـــا يـــتقدم الحــوار. في حـــين تعجـــز الكتابة التي لتتجرّد من حماية صاحبها- تعجز عن الرّدّ أو استعادة الذات.

ولكن الكتابة ليست على هذا الحال، فهي ليست قنينةً ملقاةً في بحار البشـــر، بل إن تجربة الكتابة تأتي كل يوم لتؤكد على عكس ذلك؛ فكم من الســـجالات تنعقد حول مكتوبٍ بذاته، وكم من الفُرَص يلقاها كلّ مكتوب لـــيعمّق فحواه وأحيانًا لينسخه، بما في معنى النسخ من تكرارٍ وإلغاء. إن كل نـــص مكتوب يحمل أيضًا إمكان الدفاع عن ذاته لا يحملها في طياته فحسب، وإنما كذلك عبر إسهام الآخر، هذا الطرف الآخر الذي يكتسب النص وجوده في حضرته، إنه هو القارئ أو المتلقي.[20]

وفـــوق ذلـــك ألا يتضَـــمّن الكـــلام نفسه عناصر وقيم تُنسَب إلى الكـــتابة، تجعلـــه أيضًـــا خاضـــعًا للـــتأويل والتعدد، ألا يستند إلى نحو، ألا يعمـــد إلى التولـــيف أو الإنشـــاء، ألا يَتَضَـــمّن مسافات أو فواصل تنتظر مـــن القـــارئ أو المـــتلقي أن يملأهـــا! ومن هنا يصل ديريدا إلى أنه: سواء تكلمـــنا أو كتبـــنا فإنـــنا لا نفعـــل ســـوى أن نرجع إلى إجراءات متنوعة للكـــتابة بمـــا يجعلـــنا عـــلى وشـــك أن نقول أنه "في البدء كانت الكتابة" بدلاً من عبارة الكتاب المقدس التي تقول "في البدء كانت الكلمة".

أمّا إزاء علاقة الدال بالمدلول فإن الفكر اللغوي عند دوسوسير يقوم عـــلى مفهوم العلامة التي تتألف من الدال و المدلول وتصبح الهيمنة فيه للدال الـــذي يشير إلى الحرف المنطوق، إلى الكلمة المنطوقة، إلى الصوت الذي يغدو أقـــرب إلى الحقيقة، إلى المعنى. في حين يتعرض الدال الذي يشير إلى المكتوب للقمع من قِبَل الصوت، يتعرض الصمت للقمع من قبل الكلام.

مع هذه الهيمنة تختفي أوجه للاختلاف، تختفي مسافات ضرورية وخلاقّة لإنتاج المعنى محاها ما يسمى بامتياز الصوت على الكتابة. وهنا يتحرك ديريدا لتحرير الدال من تَفرّعه عن اللوجوس، عن الحقيقة المطلقة، عن المدلول الأوّليّ. وهو تحرير لا يمكنه أن يتحقق دون إصابة شاملة لمنطق العلامة الذي ترجع إليه الكتابة.

إن دي سوسير يؤكد في منطق العلامة أو الإشارة اللغوية على طابع "الاعتباطية"- بمعنى انتفاء وجود باعث منطقي لاختيار مسمى ما لشيء بعينه، عدا بعض الكلمات التي يرتبط فيها المسمى بالصوت المرافق لحدوثها، كأسماء الأصوات وأفعالها مثل فحيح، خرير،

وكذا يجعل اللغة والكتابة يشكّلان نظامين متميّزين للعلامات، ويجعل علّة الوجود الوحيدة للكتابة هي تمثيل اللغة التي تختزل عنده في الصوت أو الكلام. فمادة اللغة تتحدّد عنده بالتقاء الكلمة المكتوبة والكلمة المنطوقة، إلا أن الأخيرة هي وحدها التي تُمثّل هذه المادة، وهي التي تُشَكّل موضوع التحليل اللغوي. ومن هنا يتناول سوسير الكتابة بوصفها تشويشًا للكلام، فعلى الرغم من أنها تمثيل له فإنها تهدد نقاء نظامه.

ولكن سوسير الذي يجعل من الكتابة شيئًا ثانويًا إلى الصوت- الذي يمثل الأصل حينئذٍ- يعود إلى الكتابة نفسها لكي يشرح العناصر اللغوية بما هي أصوات، لكي يوضّح قيمتها التخالفية التي هي طبيعتها الأصلية. فلكي يشرح هويّة عنصر ما صوتيًا وكونه لا يتحدد إلا باختلافه الصوتيّ عن غيره من العناصر يلجأ إلى الكتابة لبيان الأمر، رغم أنه قرر أنها ثانوية وغير ممثلة للكلام أو للصوت. إنه يقول إن الحرف (20) يمكن أن يُكْتب بطرق مختلفة ما دام يتميز عن الحروف l، f، i، d،

فليس هناك ملامح أساسية له، يلزم المحافظة عليها، إذ إن هويته تعالقية صِرْف، وكذا الطبيعة الصوتية لهذه العناصر في اختلافها عن بعضها.

وعلى هذا يفهم الكلام بوصفه شكلاً من الكتابة ومثالاً للآلية اللغوية التي تتجلّى فيها.(21)

ولعل نظرة سوسير هذه تعود إلى أنه لم يَبْنِ نظرته إلا بناءً على نمطٍ من الكتابة بعينه، هو ما تعرفه الحضارة الغربية من نمط قائم على الكتابة الصوتية أو الأبجدية التي يتم فيها إعادة إنتاج سلسلة الأصوات المتعاقبة في الكلمة، وهو ما يختلف بالتأكيد عن نُظُم الكتابة الأخرى(الأيدوجرامية) ومنها تلك التي يتم فيها تمثيل الكلمة كلها بعلامة وحيدة لا صلة لها بالأصوات التي تتألف منها الكلمة، كما في الهيروغليفية القديمة، والصينية واليابانية الحاليتين.

وهنا وبعد أن يقلب ديريدا هذه الثنائية (صوت، كتابة) بجعل الكتابة هي الأصل- لا يقدمها بوصفها ما تعارف الجميع عليه حولها، وإنما يقدمها بوصفها (الكتابة الأصلية)، أو الكتابة العامة، أو (الأركي كتابة- L' archi criture)، إنها "أية ممارسة من التفريق والإيضاح والفصل والمسافات". وهذا الشكل تشمل كل أشكال التسجيل والسك؛ من كتابة القوانين إلى تذكر الأحلام وشق الممّرات عبر الغابة. وعلى هذا النحو يقدم ديريدا تصورًا آخر للكتابة ينبثق من داخل الكلام نفسه.

سادسًا: لا شيء خارج النص:

تبدو هذه العبارة "الدريدية" الهامة على رأس العبارات المُسَاء فهمها في فكر ديريدا. وهذا عندما يُتَوَهَّم منها إعلاء شأن النص على حساب الواقع الخارجي أو إهمال العناصر المادية الخارجية وعدم الأخذ بها في تحليل النصوص، أو ما إلى ذلك من أشكال فهم تعود لاتجاهات ينقضها ديريدا ويرفضها أصلاً.

إن العبارة لا تعني مطلقًا نفي أهمية التاريخ أو المرجع والواقع، وإنما تعني أن كل ذلك مُضْطَلَعٌ به في "داخلية العمل"- كما يقول كاظم جهاد- فيما يدعوه ديريدا بـ"تاريخه الداخلي"[22]، إنه ينقض أصلاً هذه الثنائية التي تجعل من النص مقابلاً للواقع، وتجعل من الواقع حَكَمًا في النص، ومنه يُستَمَد الدليل على صِحَّته، إنه يفكك مركزية الواقع في مقابل النص.

إن هويــة معـنى مـا مسـتمد مـن الـنص إنمـا تقـع ضمن الاخــ(ـــتــ)ــلاف(*) الذي ينتج عن استثمار عناصر التمزيق ونقاط القطـع في الـنص ومـتابعة فجواته، وبالتالي تصبح إمكانية المعاني الأخرى في أمكـنة أخـرى وأزمـنة أخـرى شـرطًا لهويته، وبذلك تغدو الظروف الخارجـية (داخـل العمـل) وليسـت خارجه، إذ لا يمكن أن يعني العمل إلا بفضل "الخارج".

سابعًا: ديريدا ليس عدميًا:

يحـدث أن يثور تساؤل في وجه التفكيك، وبالأحرى اعتراض قوامه اتهام التفكيك بكونه عدميًا. فهو فيما يُتَصَوَّر يلغي المركز، ويقضي على مفهوم الحقيقة، ويرفض التاريخ، ويُسَوّي بين الخطابات المختلفة، فلا تختلف الروايات والقصص عن الكتابات الفلسفية أو التاريخية أو الدينية أو السياسية ويفتح الباب أمام وجوه القراءة وسوء الفهم لتوجيه النص كما نشاء، كما يشكك في قـيمة كـل القـيم. بَـيْدَ أن مطالعـة التفكـيك ومـتابعة مواقف ديريدا وعلاقـته بالقضـايا والمواقف السياسية والاجتماعية لا تقدمه مطلقًا بوصفه عدميًا.

(*) الاخـــ(تـ)ـــلاف differ Ance : هو مصطلح خاص صاغه دريدا يختلف عن الاختلاف Differ Ence. والمترجمون العرب يجتهدون في رسمه العربي حتى يجسدوا هذا الاختلاف. فمنهم من يكتبه هكذا ومنهم من يكتبه الاختلـ(ا)ف.

وهـو مصطلح رئيسي في فكر ديريدا له دلالات خاصة، نشير منها إلى أنه يُبَيِّن أن هذا الاختلاف بين الكلمـتين بـــ(E)، بـــ(A) لا يَظْهر في النطق، في الصوت، وإنما يظهر فقط في الكتابة. وهو بهذا يدحض مقولة غموض الكتابة والتباسها إزاء وضوح اللفظ أو الصوت وحضوره.

حول بعض الأبعاد والدلالات يراجع:

- سارة كوفمان وروجي لابورت: مدخل إلى فلسفة جاك ديريدا. ص 86 : 90، 129.
- مـيجان الرويـلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي. النادي الأدبي بجدة. ط1 1415هـ / 1995م. ص60: 65.

إن التفكيك الذي يدعو إليه ديريدا لا يرتبط (بالهدم) أو (التدمير) قدر ما يرتبط (بالخلخلة)، قدر ما يرتبط بإمعان النظر في تلك المتَضمَّنات التي تَرَسَّبَت في لغتنا واحتلت منها ومن تفكرنا موقع الثقة المطلقة.

ولنقل ثانيةً إن ديريدا يرفض تنحية المركز تمامًا من البنية، فهو يقول: "أنا لم أقل أنه ليس هنا مركز، أو أننا يمكن أن نستمر دون مركز. إني أعتقد أن المركز (وظيفة)، ليس وجودًا being، أو واقعًا reality، وهذه الوظيفة لا يمكن الاستغناء عنها."[23] إن فقد المركز ليس نوعًا من الإيجاب. وكذا مع نزع مركزية اللوجوس فإن ديريدا لا يستغني مطلقًا عن (الذات). إنه يقول: "أنا لا أُدَمِّر الذات، أنا أعين لها موقعًا(أموضعها). فعند مستوى معين لكل من التجربة والخطاب الفلسفي والعلمي، لا يمكن للمرء أن يستمر دون فكرة الذات. إنها مسألة معرفة من أين تأتي وكيف تؤدي وظيفتها."[24]

التفكيك عند ديريدا لا يجعل من (الحقيقة) ميراثًا ميتافيزيقيًا باليًا، أو يجعل منها مجرد مجموعة من القيم والمعتقدات التي تشيع بين أعضاء "مجتمع تأويلي" بعينه، فهي كما يقرر "كريستوفر نوريس" تحافظ على نبض النقد التنويري وتلتزم بقيمه وعلى رأسها إخضاع قيم هذا النقد نفسه ومنظوماته ومفاهيمه المؤسسة للتساؤل[25]؛ فهو يهاجم في الحقائق إطلاقها، وما ورائيتها المشروعة بذاتها ولذاتها. وكان ديريدا على الدوام حريصًا على عزل مشروعه عن المواقف العدمية واللاعقلانية. إنه لا يلغي (الحقيقة)، ولكنه فقط يضعها موضع التساؤل الراديكالي (الثوري). يقول ديريدا: "في كتاباتي لم تُدَمَّر أو تُتَحَدَّى أبدًا قيمة الحقيقة (وكل القيم المرتبطة بها)– ولكن فقط أُعيدَ توظيفُها ضمن سياقات أكثر قوة، أرحب وأغنى"[26].

وهـو في ذلـك يؤمـن بحرية التفكير وضرورته، ولا يرى سببًا لأن يتخلّى هـو أو أن يَـتَخَلّى أيّ شـخص آخر عن (جذرية العمل النقدي) بحجّة أنه يجـازف (بـإجداب العـلم) أو الإنسـانية أو التقدم... (إن مجازفة الجدب والإجداب هي، دائمًا، ثمن وضوح الفكر).

كـذا يدافـع ديريدا أمام من يتهم التفكيك بأنه يحاول بطريقة ما أن يجهـز عـلى الاختلاف بين أنواع الخطاب الباحثة عن الحقيقة بشتى أشكالها (الفلسفية، التاريخية، العلوم السياسية،) وبين أنواع الخطاب ذات الطبيعة الشـعرية أو الخيالـية، والتي لا تتمظهر فيها الحقيقة كأفق مباشر أو رئيسي للتَّقَصَّـي. ويزيد ديريدا بأنه أبدًا لا يزيل الفروق بين الأنظمة المختلفة للكتابة المتخـيّلة، كما أنه لا يعتبر القوانين، الدساتير، إعلان حقوق الإنسان، لا يعتـبر كـل هذه الأشياء أو مثيلاتها متشابهةً مع الروايات إنه فقط يُذَكِّر بأنها ليست "وقائع طبيعية"، وبأنها تعتمد أيضًا على نفس القوة البنيويّة التي تسمح للمتخيّلات الرّوائية أو الاختراعات الكذوبة أو ما شابه بالحدوث"[27].

وفـوق ذلك لا يهمل التفكيك قضية (المسئولية التأويلية) إذ يوصي بـأن تُقْـرأ النصـوص في ضوء اعتبار مفاهيم مثل (النّـيَّة الطيّبة، الانتباه للتفاصـيل،...) بشـكل يمنعها من التحوّل إلى مجرد ألعاب عالية الصقل، أو شهادات مفتوحة لكل أنواع البذخ القرائي. وكذا يقرر أن (قصديّة المؤلف) عملت دومًا على (حماية القراءة)، وليس فتحها. إن الانتباه إلى هذه القصدية دعامـة حماية لا غنى عنها لأي فعل تأويلي يحاذر أن ينمو في أي اتجاه يشاء أو يعطـي لنفسه الصلاحية بقول (أيّ شيء). إن ديريدا على العموم يثير قضايا المسئولية الأخلاقية جنبًا إلى جنب مع الأسئلة الإبستمولوجية المعرفية [28].

الحواشي

(1) برند شبلنر: نظرية الأدب المعاصر.ص76.

(2) راجع الحوار الذي أجراه كاظم جهاد مع جاك ديريدا. ونشره تحت عنوان: "في الاستنطاق والتفكيك" في ترجمته لبعض مقالات ديريدا نشرها تحت عنوان: "الكتابة والاختلاف". دار توبقال للنشر. ط1- 1988. والكتاب مقالات متفرقة لديريدا ليس فيه من الكتاب الأصلي الذي يأخذ نفس العنوان سوى دراستين. وبقية الدراسات من مؤلفات أخرى لديريدا.

(3) راجع: سارة كوفمان، روجي لابورت: مدخل إلي فلسفة جاك ديريدا. ترجمة: إدريس كثير، عز الدين الخطابي- أفريقيا الشرق. ط2 - 1994. ص21، 22.

(4) راجع برند شبلنر: السابق: نفسه.

(5) د.محمد حافظ دياب: جاك ديريدا ومغامرة الإختلاف. مجلة نزوى. العدد23.

(6) كريستوفر نوريس: حول أخلاقيات التفكيك. ترجمة: حسام نايل. مجلة نزوى. العدد (26)- 2001م. ص35.

(7) روجي لابورت، سارة كوفمان: مدخل إلى فلسفة جاك ديريدا.ص13.

(8) جاك ديريدا: الكتابة والاختلاف. ص60:62.

(9) رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة. ص155.

Raman Selden: A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory, university press of Kentucky, 1985, P:90.

(10) سعيد الغانمي. من مقدمته لترجمة كتاب "بول دي مان" العمى والبصيرة.ص8 ، 11.

(11) بول دي مان: العمى والبصيرة.ص65،64،60.

(12) راجع: جاك ديريدا: البنية، والعلامة، واللعب. مجلة فصول. المجلد (11)- العدد (4)- شتاء 1993. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ص234.

(13) جاك ديريدا: البنية، والعلامة، واللعب.ص249. من تعقيب لديريدا حول مداخلة على المقالة السابقة.

(14) كاظم جهاد: من مقدمته لترجمته لكتاب جاك ديريدا "الكتابة والاختلاف". ص31،30.

(15) راجع في ذلك عددًا من المعاجم العربية. منها تاج العروس للزبيدي. جمهرة اللغة لابن دُرَيْد والمعجم الوسيط: أعدّه مجمع اللغة العربية بالقاهرة.

(16) راجع: روجي لابورت: مدخل إلى فلسفة جاك ديريدا.ص12:17.

(17) راجع: بيير زيما: التفكيكيّة؛ دراسة نقدية. تعريب أسامة الحاج. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع- ط- 1996. ص58.

(18) بيير زيما: التفكيكية.ص57.

(19) أنظر: روجي لابورت، وسارة كوفمان: مدخل إلى فلسفة جاك ديريدا ص18.

(20) راجع: كاظم جهاد: مدخل إلى قراءة ديريدا في الفلسفة الغربية بما هي صيدلية أفلاطونية. مجلة فصول المجلد(11)، العدد الرابع. شتاء1993.ص195:197.

(21) جوناثان كلر: فرديناند دي سوسير؛ أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات. ترجمة: د.عز الدين إسماعيل. المكتبة الأكاديمية–2000م.ص195.

(22) كاظم جهاد: مدخل إلى قراءة ديريدا في الفلسفة الغربية بما هي صيدلية افلاطونية.ص211.

(23) جاك ديريدا: رد على التعليقات المثارة حول مقالة "البنية، اللعب، العلامة". فصول. العدد4. المجلد11. سنة1993. ص249.

(24) السابق: نفسه.

(25) راجع كريستوفر نوريس: نظرية لانقدية: ما بعد الحداثة، المثقفون، حرب الخليج. ص 41: 49.

(26) السابق. نفسه. ص45.

(27) راجع: كريستوفر نوريس. السابق. ص47.

(28) راجع السابق: ص18.

مراجع

(1) البنـــية، والعلامة، اللعب. جاك دريدا (مقال). ترجمة: د.جابر عصفور مراجعة د هدى وصفي. مجلة فصول. مجلد (11). العدد (4). شتاء- 1993م.

(2) الاخـــتلاف المرجأ. جاك ديريدا. (مقال). ترجمة: هدى شكري عياد. مجلة فصول. المجلد السادس. العدد الثالث- 1986م.

(3) الكـــتابة والاختلاف. جاك دريدا. ترجمة: كاظم جهاد. تقديم محمد علال سيناصر. دار توبقال للنشر. ط1- 1988م.

(4) مقدمة في نظرية الأدب. تيري إيجلتون. ترجمة احمد حَسّان.

(5) مدخـــل إلى قراءة ديريدا في الفلسفة الغربية. كاظم جهاد. (مقال)- مجلة فصول- الهيئة المصرية العامة للكتاب- المجلد (11)- العدد الرابع. شتاء1993م.

(6) جـــاك ديـــريدا ومغامرة الاختلاف. محمد حافظ دياب. (مقال)- مجلة نزوى- مؤسسة عمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان- العدد (23)- يوليو2000م.

(7) أطـــياف ماركس. جاك ديريدا. ترجمة: د.منذر عياشي. مركز الإنماء الحضاري- المركز الثقافي العربي- 1995م.

(8) التفكيكية؛ دراسة نقدية. بييرف زيما. تعريب: أسامة الحاج. المؤسسة الجامعية للدراسات الجامعية للنشر والتوزيع. ط1- 1996م.

(9) التفكيكـــية؛ الـــنظرية والممارسة. كريستوفر نوريس. ترجمة: د.صبرى محمد حسن. دار المريخ- السعودية. ط1- 1989م.

(10) النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات. فنسنت ب. ليتش. ترجمة: محمد يحـــي. مـــراجعة وتقديم: ماهر شفيق فريد. المشروع القومي للترجمة. المجلس الأعلى للثقافة. مصر 2000م.

(11) الممارســـة النقدية. كاثرين بيلسي. ترجمة. سعيد الغامدي. دار المدى للثقافة والنشر. ط1- 2001م.

(12) لغـــات وتفكـــيكات فى الـــثقافة العربـــية (لقاء الرباط مع جاك دريدا). مجموعة من الباحثين. ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي. دار توبقال للنشر. ط1 1993م.

(13) العمى والبصيرة؛ مقالات في بلاغة النقد المعاصر. بول دي مان. ترجمة: سعيد الغانمي. منشورات المجمع الثقافي- أبو ظبي- الإمارات- ط1- 1995م.

(14) الدال و الاسعبدال. عبد العزيز بن عرفة. المركز الثقافي العربي ط1- 1993م

القسم الثاني

الاتجاهات الأدبية

الحـــداثة

أولاً: اللفظة في العربية: تعدد المفهوم بتعدد سياقاته.

ثانيًا: النشـــــــأة.

ثالثًا: الحداثـــــــة: مبادئ أساسية:

1) تمرد الأنا.

2) فضيلة التسامح.

3) الإحساس بالتناقض.

4) قيمة السؤال.

5) التغيير والتجدد.

6) الموقف من التراث والتاريخ.

7) قيمة الشكل: الجمال الفني.

أ- الشكل ليس مسألة شكلية.

ب- بين الجمال الطبيعي والجمال الفني.

ج- البُعْد الجمالي هو البُعْد المحوري للفن.

د- وعي الحداثة بالعملية الفنية وحمايتها للعنصر الجمالي.

هـ- الفن وجود مغاير وواقع بديل.

و- التجديد ضرورة جمالية.

ز- حول غرابة بعض الأشكال الفنية وغموضها علينا.

رابعًا: متى تموت الحداثة.

إن "مسألة الحداثة ليست جدلاً حول كلمات، بل حول المعاني والأفكار في التاريخ. إن العالم عالم أسماء. وإذا انتزعت منا الأسماء فإن عالمنا يُنتزَع منّا".

أوكتافيو باث.

أولاً: لفظة الحداثة: تعدد المفهوم في العربية بتعدد سياقاته.

مفهوم (الحداثة) مفهوم شديد الالتباس، وذلك نظرًا لتعدد السياقات التي يُستَخدَم فيها، وينبع قدر أكبر من هذا الالتباس من خلطنا بين هذه الدلالات رغم افتراق السياقات، وإضافةً لعدم تجانس المفهوم فإنه يتسم بالنسبية في أغلب الحالات. ومن ثم علينا أن نحدد بعضًا مما يدور بأذهاننا[1] عندما نطالع هذا المصطلح.

في نصوص التاريخ يرتبط مفهوم لفظ الحداثة (بحركة الزمن) من الماضي البعيد إلى ماضٍ قريب أو إلى الزمن الحاضر؛ إذ لاغنى للتاريخ نفسه عن مفهوم الزمن، بل إنه ليُعَدّ من حيث طابعه العام (تتابعًا زمنيًا)، أو ربطاً للأحداث بتتابع الزمن. وعندما يأتي في نصٍ من نصوص الإصلاح الاجتماعي يكون ألصق بفكرة (التغيير). أما في غرف الفنانين والباحثين ورجال الصناعة ونحوهم فربما كانت الحداثة مرتبطة (بالابتكار).

أما الحداثة في غرف رجال الدين فلا مجال لها في العقائد ولا العبادات، فهذان الحقلان لا يُقبل فيهما إحداث شيء إلا مع وصف صاحب الحدث بالمروق والخروج. ولكن يختلف الأمر في المعاملات إلى حدٍ ما، وربما قُبل "الأمر المُحْدَث" تحت عنوان "البدعة" غير أن كل "محدثة" "بدعة" وكل "بدعةٍ" "ضلالة".

والهام هنا هو الإشارة إلى أنه رغم شدة الاختلاف بين مجال الدين ومجالات الإنتاج الأخرى كالفنون والبحث والصناعة إلا أن العامة من

الـــناس قـــد تلتفت إلى هذه الدلالة المستمدة من السياق الديني وتُحكّمُها في أمور الفن والفكر، غير واعية أنها بذلك تُحكّم مفاهيم مجالٍ معرفي في مفاهيم مجالاتٍ معرفية مختلفة، ويكفي اختلاف السياق بينهما لانتفاء نقل الحُكم.

وفى حقـــل العادات والتقاليد الحداثة أيضًا مستهجنة، كما كانت في حقـــل الديـــن، ومن ثم تأخذ الكلمة في هذين الحقلين- بالتكرار والتواتر- دلالات نفســـية غير إيجابية، تعود بالسلب على المجالات الأخرى. ولكن هذا الحقـــل الأخـــير يُفَضّـــل أن يعطي للبدع اسمًا آخر لتصبح (مظاهرُ الحداثة) (تقاليع)؛ فيرتبط المعنى (بالغرابة) أكثر من ارتباطه بمفهوم (الزمن).

ومصطلح الحداثة ترجمة للمصطلح الأجنبي Modernism الذي يعني اتجاهًـــا محددًا وحركةً معينةً لها أبعادها الفلسفية والتاريخية والثقافية المحددة في أوربـــا على وجه الخصوص. ولولا شيوع هذه الترجمة لكنا قد اخترنا ترجمتها بالحداثية [2] ليسهل التفريق المنهجي الدقيق بينها وبين الـــ Modernity التي تترجم حينئذ بالحداثة، والتي تشير إلى فعل مطلق، لا يرتبط بفلسفة معينة ولا يتقيد باتجاه محدد، بل يمكن له أن يتخلل سائر العصور الأدبية والفنية، فتظهر فـــيها فـــترات من الحداثة، دون أن تتركز في تيار واحدٍ، أو تنتظمها حركة فلسفية ذات أبعاد ثقافية.

وعـــلى هـــذا النحو، لا يمتنع أن نرى وجوهًا من وجوه الحداثة في فتراتٍ ماضية، شريطة أن نرى فيها بعضًا من ملامح الحداثة المعاصرة، وبعضًا مـــن المـــبادئ الـــتي تحقق جوهرها الأصيل؛ كتفجير قيمة السؤال في الفكر والمجـــتمع والثقافة، وعدم التواني عن الحركة والتجدد في حرية لا يقيدها فكرٌ جـــامدٌ أو قيمٌ ماضوية لا تُبْقي ما تَبَقّى من القديم إلا لِقدَمه ، غير ناظرة إلى مواءمته أو صلاحيته.

مثل هذه الآراء عندما تبزغ متمردةً على القيم السائدة التي اكتسبت طابع السطحية والاستخدام الآلي الذي فقد القدرة على الإحساس حتى بحركته الذاتية، مثل هذه الآراء تجعل الحركات التي تنادي بذلك حركات حداثية في عصرها، ولا يمتنع أيضًا أن تمنحَ الحداثةَ المعاصرةَ الدَّرْسَ والمرجعية والسَّنَد.

ومن هنا يمكننا أن نتحدث عن حداثة شاعر قديم مثل أبي نواس، وحداثة المتنبي، وحداثة المعري، آخذين في حسباننا واقعهم التاريخي المتعين والشروط الثقافية له. ويمكننا أيضًا أن ننظر إلى الحركات الأدبية والفكرية القديمة التي أعلت من شأن العقل وقيمة الإنسان، ومسئوليته عن واقعه وعن الكون ومسئوليته عن اختياره، واستجابته لدوافع الإبداع الخلّاق، والتمرد الصادق، والإحساس بأزمة حضارية أو ثقافية وضرورة تجاوزها- يمكننا أن ننظر لمثل هذه الحركات بوصفها حركات حداثية في عصرها. غير أن "الحداثة" تَبْقى أولاً وأخيرًا حركة معينة في الفكر والفنون والآداب على وجه الخصوص. ونحن عندما ننقلها إلى العصور القديمة إنما نحاول استكشاف (المفهوم والرؤيا) التي تطرحها هذه الحركة في تلك العصور والفترات بوصفها تقدم (قيمًا تقدمية) تدفعنا نحو مستقبلٍ أفضل. وهذه الحداثة كحركة أدبية وفنية مخصوصة هي نفسها التي جعلتنا نلتفت إلى هذه (الروح) في الإبداع القديم، بل إن الوعي النظري نفسه بعلاقة القديم بالحديث مَرَدُّه إلى هذه الحركة المعاصرة "الحداثة".

ثانيًا: النشأة:

يشير مصطلح الحداثة Modernism إلى اتجاهٍ عام نشأ في الغرب، وشمل معظم الفنون والآداب من شعر ورواية وقصة وموسيقى وفنون تشكيلية

وعمارة أزياء وسلوك. وشملت الحداثةُ-كاتجاهٍ أدبي أو حركة عامة-حركاتٍ أصغر بــدا تأثيرها واسعًا، كالرمزية والتأثيرية والتعبيرية والمستقبلية وكــذا

السـريالية والتكعيبية وغيرها. ومن ثم لا يمكننا الحديث عن الحداثة بوصفها حداثة واحدة، إذ هي بطبيعتها تأبى التطابق، وإنما نتحدث عن حداثاتٍ مختلفة تـترافد معًـا وتتقاطع، لتتسع دائرة انتشارها أحياناً وتضيق في أحايين، كما تتفاوت درجة تأثيرها بحسب أنماطها وظروفها التاريخية وسياقها الثقافي.

وقــد يـبدو للوهلة الأولى افتراق هذه الحركات واختلافها، ولكن الـنظر إلى تـراكم هــذه الحركات حول مسمى واحد؛ هو كونها حركات "حداثــية" ، أو تجمعهــا حوــله أو حتى اقترابها منه_ ينبئ عن وحدةٍ جامعة وخيوطٍ تصل مما بينها، وماءٍ واحدٍ يسرى في العروق، فالاختلاف هو اختلاف تــنوّع، هو تعّدد التفصيلات التي تعطي كلها معًا- متراكبةً متواشجة-المنظر الكلي والصورة العامة.

ومــا نســعى إليه هو استلهام هذه الروح الجامعة التي تسكن هذه الحركات مكونةً هذا الاتجاه الأدبي الفني الفكري، عملنا هو اكتشاف وحدة هذا الماء المتعدد، للوقوف على ملامح الصورة العامة الكلية التي نحن في حاجةٍ إلــيها نقديــاً- في هــذا المقام- أكثر من الوقوف عند الحركات المتعددة في تفصيلاتها، بما تبدو معه هذه الحركات جزراً معزولة.

ولعــل الوقــوف على هذا الروح العام، وتلك المبادئ الكبرى التي تســكن معظــم المنجز الإبداعي الحداثي- يجلو لنا ضرورة هذا التعدد وربما حتميــته، فالحداثة لا تعرف شكلاً معيناً قابلاً للتناقل عبر الزمان والمكان، بل الحداثــة الحقة تتولد داخل المجتمع، وضمن ظروفه التاريخية وسياقه الحضاري وروضعيته الثقافية، شريطة الحفاظ على هذا الجوهر الحر المتغير الوثّاب، الذي يقود إلى الإبداع الحر.

ومـــن هـــنا لن تكون حداثة النموذج الغربي هي حداثتنا، وكذا لن تتطابق حداثتنا مع المعالم الحداثية في تراثنا الإبداعي القديم. كل ما يمكننا أخذه هو روح الحداثة وقوانينها، درس التاريخ والحركة المستمرة في الزمن.

أمّا عن التأريخ لنشأة الحداثة؛ فقد شهد القرن الثامن عشر في أوربا مولـــد الحداثـــة الأوربية، كما كان مهادًا لمولد الأفكار النقدية ذات القيمة الجدلية؛ كالديمقراطية، وفصل الكنيسة عن الدولة، وإلغاء الامتيازات الملكية، وحـــرية المعـــتقدات والآراء، وكان القرن التاسع عشر ذروة الإحساس بهذه الحياة في اختلافها، فشهد ذروة التحديث وأزمته. حيث ساد مشروع الحداثة مفاهـــيمُ الإبداعِ وقيمُ الاكتشافِ العلمي والتميزِ الفردي بوصفها أمورًا تمثل غاية التقدم ونهاية مطاف التطور. ومن هنا نادت الحداثة بشعارات خلاّبة من مـــثل: الحرية، والمساواة، وقدرة الإنسان العقلية، وآمنت إيمانًا قاطعًا بقدرة الإنسان على فهم العالم، والحياة، والذات والتقدم الأخلاقي وإدراكه. وآمنت بإمكانـــية حلـــول العدل وتحقق السعادة للإنسان. وتمحورت حول مثاليات مغـــرية مـــن مثل فكرة التقدم والتطور، والإيمان بمستقبل أفضل، والتحصيل المعرفي، والتصنيع، والتحضر. وأعلت من شأن المسئولية الفردية، ونشر روح التسامح، والمساواة العرقية، والاجتماعية، والاقتصادية.

ومـــع بدايات القرن العشرين بدأ الشعور بانعدام اليقين فيما يتعلق بالقيم والأفكار التي أرست أسس المجتمع الحديث. وطغى إحساس بـــ"الشك" في حتمـــية الـــتقدم؛ المبدأ العظيم للحضارة الغربية. ورسّخت الاكتشافات الحديـــثة قيمة الشك في كل ما هو يقيني وزعزعته، وضعت اليقينيات موضع تساؤل .

ويحـــدد "د.هـــــ لورانس" بداية الحداثة كحركة أدبية وفنية كبرى بســـنة **1915**م حيـــث شهدت نهاية العالم القديم (بالحرب العالمية الأولى).

وترتضي "فرجينيا وولف" عام 1910م بينما يختار "إزرا باوند" عام 1912م، وهو العام الذي تم فيه تدشين النزعة التصويرية- إحدى أهم حركات الحداثة- في إنجلترا. ويختار "هـ . و . ويلز" عام 1905. ودارس للحداثة مثل "هاري ليفين" يرى أن مَدّ الحداثة كان بين عامي 1922م، 1924م. ويُفضّل "ريتشارد إيلمان" عام 1900م كبداية لعنفوان الحركة.

ولما كان لكل رأى مقوماته ودعائمه فقد جعل "ديفيد بروكس" العقود الأربعة بين 1890م ،1930م هي الفترة التي شهدت ميلاد الحداثة وذروتها كاتجاه أدبي وفني. وفي الوقت نفسه لا يمكننا الشك في قيمة التحولات الكبرى التي اعترت هذه الفترة فأكسبتها ظروفاً فكريةً وتاريخيةً: لقد انتهى العصر الفيكتوري في إنجلترا- أحد أبرز بؤر الحداثة الأوربية إن لم يكن أبرزها- انتهى في عام 1901م. وانتهت فترة الحكم الانتقالية لإدوارد السابع في عام 1910م، وكذا وقعت الحرب العالمية الأولى فَرَسّخت اعتقادًا سبق إليه طليعيو حركة الحداثة؛ مؤداه: أن الحضارة الغربية تنطوي على خطأ ما، وأن الأدباء والفنانين تخلوا عن إدراك هذا الخطأ، وأن صيغ الفن الموجودة والمتداولة لم تكن فقط عاجزةً عن الدفع إلى علاج الخطأ، بل ربما عاقت قدرة المرء عن رصده وتقييمه. وفي هذه الفترة أيضًا تواترت الإبداعات المتميزة التي احتلت الصدارة في إبداع الحداثة، والمنجز العالمي فيما بعد، منها رواية "يوليسيس" لـ"جيمس جويس"، وقصيدة "الأرض الخراب" لـ"ت . س. إليوت" وديوان "جوزيف ماريا ريلكه " المسمى "مراثي دوينو"، وكذا رواية "بحثًا عن الزمن الضائع" لـ"مارسيل بروست".

ولم تكن الحداثة صوتًا شاردًا في الفراغ، لقد كانت قرينة تيارات ومدارس كبرى في الفلسفة والعلوم الإنسانية والطبيعية، غَيّرت معرفتنا بالعالم وبالمجتمع وبالفرد وأبعاده الداخلية. لقد نشطت حركة علمية جديدة

مع "إينشتين" ونظريته في النسبية ونشأت معرفة علمية أزاحت عقلانية القرون الوسطى لتثبت خطأ قواعد المعرفة والفكر السابق عليها وتثبت بدلا منها تصورًا جديدًا للعالم، تحكم حركته الدائمة قوانين أخرى. لقد نسفت الفيزياء الجديدة تماسك الأشياء. ولم يعد لقطعة المعدن أو الخشب التي نمسك بها، نقف عليها أو نقيم عليها أركان أبنيتنا هذا التصور الظاهري بتماسك مادتها، بل صرنا ندرك أنها مُرَكَّبة من مجموعة من القوى؛ قوى الجذب وقوى التنافر بين ذراتها وجزيئاتها. لقد اختلف وعينا بخصائص الأشياء نفسها.

أيضًا، قامت الحداثة مع مفكرين وضعوا الثوابت التي يقوم عليها المجتمع الغربي، من حيث النظام الاجتماعي، والدين، والأخلاق على محك التساؤل، محدثين قطيعة متعمدة وأبدية مع الأسس التراثية لهذه الثقافة وما تشمله من فنون وفلسفة؛ فنجد في صدارة المشهد "دارون" (1805م-1882م) في الأحياء والفلسفة، و"نتيشة" (1844م-1900م) في الفلسفة والأخلاق، و"ماركس" (1818م-1883م) في الاجتماع والسياسة والاقتصاد، و"فرويد" (1856م-1939م) في علم النفس التحليلي، و"جيمس فريزر" (1854م-1941م) في علم الأساطير (الميثولوجيا)، وعلم الإنسان(الأنثربولوجيا). وتعود أهمية رواد مثل هؤلاء فيما يقول "ديفيد بروكس"[3] إلى أنهم قادوا إلى فكر مختلف بمعالم مغايرة:

- إذ كان المفهوم الذائع (للإنسان) قبل "دارون" هو الملاك الهابط إلى الأرض وصار بعد كتابه "أصل الأنواع"- صدر عام 1859م- لا يعدو صورةَ قردٍ من سلالةٍ أرقى.
- وإذا كان المفهوم الشائع (للتاريخ) قبل "ماركس" هو أنه شيء يستطيع الفرد أحيانًا أن يلعب فيه دورًا حيويًا صار في جانب كبير منه بعد كتابه "رأس المال" رد فعل للمتغيرات الاقتصادية.
- وكان المفهوم العام (للفعل الإنساني) قبل "فرويد" يرتكز على افتراض

معــرفة الإنسان بنفسه وافتراض حضور ذهنه، ولكنه بعد كتابيه "تفسير الأحــلام" و"علم الأمراض النفسية العامة" لم يعد بمقدور المرء أن يعرف سوى الأسباب الظاهرة لمثل هذا الفعل.

- وكــان المفهــوم المتداول (للأخلاق) قبل "نيتشه" هو أنها قانون راسخ لا يُمَــارى فيه ولا يُشَك، قانون يؤمن بإله قائم بذاته خارج كيان الإنسان، ومن ثم لا يجوز عليه الفناء. ولكنه صار بعد كتابيه "هكذا تكلم زرادشت" و "العــلم المســرور" The Gay science ضَرْبًا من الوهم الضروري الــذي أبدعــه خيال الإنسان، ومن ثم يجوز عليه التبديل تبعًا لحاجة هذا الإنسان.

- وكذلــك على المستوى الفكري تحيلنا الحداثة على تاريخ انتقال المجتمعات الأوربــية من العصور الوسطى إلى قيام المجتمع الرأسمالي البورجوازي عبر مجموعــة من الصراعات والثورات والإنتاجات الفكرية[4] التي غَيّرت من نسيج الحياة.

وإذا كان الحوار اليومي والذوق والسلوك قد عكس هذه التغيرات متواكبًا معها، فليس من الطبيعي أن يقف الفن بعيدًا عن حركة الحياة، متواريًا خلف أساليب عتيقة من المعالجة ورؤية الحياة. ومن هنا كان حتمًا على الفنانين ابتكار لغة جديدة تقدم منطقًا جديدًا للتفكير وتقييم الأمور، لغة تقدم الصوت الجديد والرؤية المغايرة.

ثالثًا: الحداثة مبادئ أساسية:

وفيما يلي عرضٌ لبعض المبادئ الأساسية التي نراها جوهرية في نطاق الحداثــة، والــتي يُعَــد غيابُها غيابًا لجانب هامٍ من جوانب الصورة وإخلالاً بالمشــهد الكلي. قد يتنازع أحدَ هذه المبادئ أو بعضَها اتجاهٌ ما، لكنها معًا في ترابطها، ومع الوعي النظري بذلك تشكل اتجاه الحداثة في الأدب والفن على وجه الخصوص.

1) تمرد الأنـــا:

تنبثق الحداثة كما يقول د.جابر عصفور من اللحظة التي تتمرد فيها الأنـــا(*) الفاعلة للوعي على طرائقها المعتادة في الإدراك. سواءً أكان إدراكها لنفســـها، من حيث هي حضور متعين فاعل في الوجود، أو إدراكها لعلاقتها بواقعها، من حيث هي حضور مستقل في الوجود.

ويقـــوم هـــذا الـــتمرد-الذي تقوم به الأنا- على ما يسمى بالوعي الضدي، وقوام هذا الوعي إحساس الأنا بأن ما أُنجِزَ لم يعد يكفي، وأن ما هو واقـــع يمثّل عائقًا أمام تشوق الأنا وأحلامها، وأن القيود صارت كثيرة، وأن الهوية(**) تتمزق بين نقيضين أو نقائض متكثرة، وأن الأفق يخايل بالوعد.

ويمـــثل هـــذا الوعي الضدي علامةً فارقةً من العلامات التي تؤسس الشـــروط الملازمة للحداثة؛ ذلك أنه وعي مناقض لصفات الإطلاق واليقين والتســـليم والـــنقل والإجابات الجاهزة، والقوالب المتكررة، والذات العارفة بكل شيء. هو وعي يستبدل بالمطلق النسبي، وباليقين الشك، وبالإجابة الثابتة السؤال الدائم.

ومـــن ثم يؤسس هذا الوعي الضدي نفسه بوصفه وعيًا إشكاليًا(***)، يـــرى في الشك علامة العافية، وفي السؤال شروط الوجود، وفي النفي دلالة

(*) الأنا: أنا هي ضمير المتكلم، ومنها تأتي كلمة (الأنا) التي تشير- كما عند الفلاسفة المسلمين- إلى(النفس المُدرِكة)، هذا الجوهر القائم بذاته. ويبدو تكرار هذا المصطلح في أدبيات الحداثة للتعبير عن (الإنسان في ظل الحداثة)- يعود إلى تصور أصيل في الحداثة نفسها؛ تصورٍ يجعل الإنسانَ في مواجهة العالم، (الأنا) في مقابل (اللاأنا)؛ النفس في مواجهة العالم الخارجي.

(**) الهوية: ونعني بالهوية: عينيّة الشيء وخصوصيته ووجوده المتفرد. ما به يتحقق للشيء وجوده الأصيل.

(***) الإشكالية: تصبح المشكلة ذات طابع إشكالي، عندما تتفرع إلى مسائل متعددة يتوزعها مناهج واختصاصات متغايرة، ولا ينتهي البحث فيها إلى حَسْم. ومن هنا يوصف الوعي الضدي حينئذٍ بكونه وعيًا إشكاليًا.

الحرية[5].

وترسـخت الأنـا في الفكر الحداثي نتيجة الوضع الذي آلت إليه العلاقـة بين الفرد والجماعة حيث اكتسبت العلاقة طابعًا صداميًّا[6]، صدامًا بـين الفرد في المجتمع الحديث ذلك الكائن الواعي الذي يجّسد طاقة الإنسان كما يجب أن يكون حُرًا ومبتكرًا، والمجتمع الذي يتحرك في إيقاع غير شخصي عدائي، لا يبالي بهذه الطاقة.

ومـع التسليم بوجود علاقة اتحاد بين القيمة و القوة، بين الإحساس بـالخير والقدرة على تحقيقه، وذلك في أنواع من البطولة التقليدية، فإن القوة في أدب الحداثـة تنفصـل عن القيمة انفصالا جذريًا، ومن ثم تقطع ضرورةَ الفعل قناعةٌ بعبثيته، ومع إيمان البطل بضرورة الفعل ليضع بصمته على الواقع أو يضع أثرًا على الخارطة فإنه يغدو شاكًا في قيمة الأثر الذي يتركه، بل غير واثق من أنه قد يحدد مكان الخارطة نفسها.

هذا في حين كان البطل الكلاسي- فيما يقول "هاو" يتحرك في عالم مـليء بالمعنى والغاية، أما البطل في أدب الحداثة في نماذج غير قليلة- فهو غـير متـيقن من امتلاكه أو امتلاك أحدٍ غيره نوعَ القوي التي يمكن أن تغير الوجـود الإنساني، بعد أن فقد العالَمُ الحديث الإيمان بالقدر الجمعي. وبعد أن كـان منشـغلاً بالأسئلة الكبرى حول العالم وتغييره ومعرفته، اكتشف أنه لا يعرف-للآن- نفسه.

يقـول "د. هـ. لورانس": مادامت أنا أنا، وأنا أنا فحسب، ولست سـوى أنا، ومادمت وحيدًا بالضرورة، وإلى الأبد، فإن سعادتيَ النهائية تتمثل في أن أعرف ذلك وأقبله وأحيا به، بوصفه لب معرفتي. ومن ثم يختلف مفهوم الكاتـب الحداثـي عـند "ستيفن سبندر"[7] عن الكاتب المعاصر، بما يفضي لاخـتلاف الحداثة عن المعاصرة كاتجاهات مَثّلها أدباء وكتابات عدّة شاركت

في بناء الوعي الثقافي والفني:

- فالكتاب المعاصرون هم كتّاب ظلوا في نطاق موروث العقلانية لا يزعزع ثقتهم شيء.
- وامتلكوا هذه الأنا الممتلئة بالثقة في أنهم يقفون خارج عالم يمور بالظلم واللاعقلانية ذلك العالم الذي حكموا عليه بوضوح بما يملكونه من قدرات عقلية وخيالية.
- وتتصور الأنا عندهم أنها تمتلك الخصائص العقلانية والسياسية التقدمية التي يملكها العالم الذي يسعى الكاتب إلى التأثير فيه. ومن ثم يؤمنون بأنهم سيحولون قوي العالم المحيط بهم من المسارات الشريرة باتجاه مسارات أفضل، من خلال ممارسة الإدراك الثقافي والاجتماعي الأرفع للعبقرية الخلاّقة للكاتب.
- ويصنّف الكاتب المعاصر نفسه- من حيث المسئولية الاجتماعية- مع المعلمين والأنبياء. فالكتّاب المعاصرون هم أنبياء[*] المجتمع المادي، إنهم أنبياءٌ اجتماعيون واضحو البصيرة في عالم من الفوضى.
- والكاتب المعاصر ينتمي إلى العالم الحديث ويقدمه في أعماله، ويقبل القوي التي تتخلله، ويقبل قيمه الخاصة بالعلم والتقدم. ولكن هذا لا يعني عدم انتقاده، بل على العكس، فربما نجد الكاتب المعاصر ثوريًا عندما يتطلب المشهد الاجتماعي ذلك، فهو ملتزم على الدوام باتخاذ المواقف في أوجه الصراع هذه، ويفعل ذلك وفق مبادئ وضعها المجتمع، عليه دومًا ألاّ يتخلى عن رسالته. وعندما ينتقد ويهاجم ويهجو، فإنه يفعل ذلك كي

(*) علينا أن نأخذ مصطلح النبوة أو النبوّة هنا بشيء من سعة الصدر. فهذا لا يعني مساواة الشاعر مع النبي أو التطابق بينهما قدر ما يعني التشبّه وتحمّل رسالة الإصلاح والمعرفة والدفاع عنها وإبلاغها وتحمّل مسئولية الجماعة. فهو تعبير مجازي آثرنا استخدامه لشيوعه فى الكتابات النقدية، فنزيل باستخدامنا بعض غربة القارئ مع مثل هذه التعبيرات.

يؤثر ويوجّه ويعارض أو يستثير القوي الراكدة.

- أما الأنا لدى الكاتب الحداثي، كما لدى "رامبو" و"جيمس جويس" و"مارسيل بروست"، فإن الأحداث هي التي تؤثر فيها. فتمثل كتابتهم فن مراقبين يُدْركون فعل الظروف المفروضة على إحساسهم.
- إنهم يشعرون بأنهم مشروطون- بطبائعهم- بقيم المجتمع المادي. ويتعيّن عليهم إلى حدّ ما التأمّل، ومن ثم الاستجابة لآثار مثل هذا الشرط في فنهم، من خلال:
  - السماح لقواهم غير الواعية بالانطلاق نحو السطح.
  - وتعزيز الوعي النقدي لكتابتهم ولكتابات الآخرين.
- والكاتب الحداثي فوق هذا يميل إلى النظر إلى الحياة نظرةً كلية، ومن ثم إلى الأوضاع الحديثة لإدانتها برمّتها.
- إنه يعي وعيًا حادًا المشهد المعاصر، إلاّ أنه لا يقبل قِيمه.

2) فضيلة التسامح:

تكمن قيمة التسامح في قدرته على إيجاد مجتمع إنساني شديد التنوع والاختلاف، وتنظيمه، إيجاد مجتمع شديد الخصوبة والثراء بالفكر الإنساني الحر المبتكر، مجتمع لا تتجه باصرته إلا نحو الأفضل والأكثر حقيقةً وصدقًا.

وعلى الرغم من وجود الجذور البعيدة لفكرة التسامح سواء في العصور الوسطى أو القديمة وسواء طُرِحَت في إطار أفراد أو جماعات أو بينهم وبين مؤسسات ما سياسية أو دينية إلا أن التأسيس الفلسفي العميق لها كان نتاج العصر الحديث حيث تم تأكيد وجود الفرد، وتعريف حق الوعي، وخضوع السياسة لسلطة وقتية، وكذا التخلي عن كهنوتية الدين وعن تحكم الكنيسة في الأمور العامة باسمه. أمورٌ كثيرة لم تحتل مكانها الواضح إلاّ في

القرنين السادس عشر والسابع عشر الأوربيين[8]. ومن هنا صار مبدأ التسامح مؤسّسًا في الحداثة وأبعادها.

ومن حيث كانت النشأة الفلسفية لهذا المفهوم في إطار ديني سياسي، كما عند "جون لوك" الذي كتب "رسالة في التسامح" بين عامي 1685م، 1686م ونشرها في مايو 1689م. وعند "بيير بايل" الذي كتب "تعليق فلسفي حول أقوال المسيح"- ومن حيث تأسس في محركاته النهائية تأسيسًا دينيًّا قوامه حرية الضمير في سياق عالم أخلاقي يتغلب على مبادئ تأسيسه ومنظوره الخاص، ويجد عالميته في انبنائه على فكرة الكرامة الإنسانية في أفق أخلاقي، لا يمكن عَدّ الإنسان فيه مجرد وسيلة فحسب، وإنما غاية في حد ذاته[9].

ولا يقتصر التسامح على هذا الشكل المحدد الذي يقوم على مجرد الاعتراف بالوجود المادي للآخر، دون تعاطف معه أو تفّهم له. فهذا الشكل من التسامح ولا يزال الكلام لـ"شارل زاركا" غير أصيل في أبعاده لأنه يقوم على عدم الاعتراف بالآخر إلاّ وفق نظرتنا له، تلك التي تحدد هويته وفكره، ما يقوله وما يفعله، وعدا ذلك لا نعترف به، فيتم التعايش معه في لا مبالاة وربما ازدراء، إنه يقوم ببساطة على الاعتراف به- هذا الآخر المختلف- بوصفه أمرًا واقعًا ليس إلاّ.

وإنما التسامح الحقيقي لا يكون إلاّ حينما نتجاوز الاعتراف بوجود الآخر إلى الاعتراف بما يجعله مختلفًا، أي الاعتراف بفكره المختلف، ومعتقده وأصله ولون بشرته، تمامًا كما نعترف بوجودنا نحن. والتسامح القائم على اللامبالاة بالآخر أو الجهل به غير كافٍ، بل متناقض مع نفسه، فهو يحافظ على وجود الأنا الأحادية تحت شكلٍ من رفض المعرفة بالآخر. إنه لا تسامح مستتر.

إن التسامح الحقيقي هو تجاوز التعايش البسيط اللامبالي وصولاً إلى الاعتراف بالآخر وحُسْن استقباله. إن التسامح يضمن فهمًا للآخر، يضمن تعاطفًا معه.

وتظل قوة الحداثة مرهونة بقدرتها على الاعتراف الفعلي بالتسامح الحقيقي الخَلاّق وتَقبُّل سائر نتائجه. ويظل مكمن الضعف مرتبطًا بعدم قدرتها على تحقيق انتصار نهائي لهذا المبدأ- التسامح- إلاّ أنها على الدوام تسعى نحو هذا الانتصار.

وإلى جانب قيمة التسامح تتأكد قيمة أخرى كبرى هي قيمة الإخلاص؛ إذ ينطوي مسعى الإنسان فيه- كما يقول "إرفنج هاو" على مكابدة لاكتشاف الشياطين الكامنة داخلنا، ولا يطالب هذا المسعى العالَمَ بشيء أكثر من حق إشاعة عدوانية الصراحة في إبداء الرأي، إذ يصبح الإخلاص هو خندق الدفاع الأخير للبشر، بعد أن تداعت المطلقات وتبددت الأخلاق، وتفتت الأنظمة العقلية. بل إن هذا النوع من الإخلاص ليتحول إلى فضيلة في ذاته، بقطع النظر عما إذا كان يقود إلى الحقيقة أو ما إذا كانت الحقيقة نفسها موجودة[10].

3) الإحساس بالتناقض:

يحس "ماركس" (1818م-1883م) والذي جاء قبل الحداثة تاريخيًا، إلا أن كثير من آراءه كانت تسير فيما انبنت عليه الحداثة بعد ذلك- يحس بقوة التناقض الذي يستلب الحياة ويكاد يقوضها. إذ يبدو كل شيء حاملاً نقيضه؛ فالميكنة المزودة بقوة رائعة لاختصار العمل الإنساني وإغنائه نشاهد إفقارها وإنهاكها. والمصادر الفتية، تتحول إلى مصادر للعوز، والضوء الخالص للعلم يبدو غير قادر على أن يشع إلا في الخلفية المظلمة من الجهالة[11].

وكـــذا "جان جاك روسو"(1721م-1778م) الذي يمثل النموذج الأصـــلي للصوت الحديث، وأول من استخدم كلمة حداثي Moderniste بالمعـــاني التي يستخدمها القرنان التاسع عشر والعشرون يقول على لسان العاشق الشاب "سان برو" في روايته" إلويز الجديدة": "أخذ الدوار يصيبني مـــع هذه الوفرة من الموضوعات التي تعبر أمام عيني. ولا شيء ينجذب إليه قلـــبي مـــن بين كل الأشياء التي تدهشني، ومع ذلك فكل هذه الأشياء تقلق مشـــاعري، فأنســـى من أكون من أنتمي إليه". كذا إيماء هذا البطل إلى حياة المدينة الكبرى بوصفها تصادمًا بين جماعات وعصابات، تدفقًا دائمًا ومتكررًا مـــن الأهواء والآراء المتصارعة حيث كل واحد يناقض نفسه باستمرار وكـــل شـــيء عبـــث، ولكـــن لا شيء يثير الدهشة، فالكل معتاد على كل شيء"[(12)].

ولا تفـــارق هـــذه النـــزعة "نيتشه" أيضًا الذي نجده فيما كتبه سنة 1882م، في كـــتابه: "ما وراء الخير والشر" نجد عالَمًا كل شيء فيه يحمل نقيضـــه. ورغـــم ذلك فإن "نيتشه" يحتضن هذه المخاطر في استسلام حبور؛ فـــنحن لا نكون في قلب نعمائنا إلا حين نعيش الخطر، إن المثير الوحيد الذي يدغدغنا هو ما لا حصر له. ورغم ذلك أيضا فإن نيتشه ليس مستعدًا للعيش وسط الخطر إلى الأبد، إنه يؤكد دومًا إيمانه بنوع جديد من الإنسان يبشّر به المستقبل،"إنسان الغد وما بعد الغد".

وبعامة رغم عداء الحداثي للحياة، لما فيها من تناقض والتباس، إلاّ أن حماســـه لها لا يفتر، ولا يكف عن مواجهة التناقض بالسخرية والنقض. وكان توتـــرهم وســـخريتهم مصـــدرًا لقوتهـــم الخلاقة. إن الحداثة هي الإمساك بالتناقضـــات من قلب التناقض نفسه، لا تعاليًا عليه ولا ركونًا سلبيًا إليه. إن حياة الأزمة هو أسلوب الحداثة في الوجود وفي البحث.

4) قيمة السؤال:

الحداثـــة هي فعّالية تَعَلُّم السؤال. وهي وإن كانت شديدة الإخلاص لذلـــك المـــبدأ إلا أنها في الوقت ذاته لا تُلْزم ولا تلتزم بالوصول إلى إجابة، فليســـت القـــيمة في أن نجيب على الأسئلة المطروحة، بل في أن نعيد وضع الأسئلة وضعًا جديدًا بطرائق مختلفة، نضع أسئلةً أكثر وعيًا بمعالم الأزمة.

فالسؤال الصحيح- الذي يكشف طبقات الوعي، الذي يستحق أن يُطْرَح- سؤال لا يمكن أن يجاب عنه، ذلك أنه يكشف قدر الإنسان الإشكالي بطبعه، إذ يدرك الحداثي أنه يعيش في عالم كل ما فيه محمل بنقيضه فلا يقر له قرار.

والحداثي؛كاتبًا وفنانًا ومفكرًا ذو طاقة هائلة على التغيير والتباين، لا تحجـــزه العـــادة، ولا يسجنه الإلف، ومن ثم لا يتردد في التخلي عن دوره ووضـــعه موضـــع المساءلة، سعيًا لوضع آخر جديد أكثر ملائمة وتعبيرًا عن الموقـــف بمتطلـــباته الجديدة. إنه يستطيع أن يسائل وينفي، ويسائل وينفي، ويتحول إلى فضاء من الأصوات المتنافرة والمتآلفة في آن.

إن قلـــق الســـؤال علامة على أننا قادرين على الإحساس بالحياة، بمـــتغيراتها وتشـــابكها. والإجابة تعني اليقين، تعني الوصول، تعني السكون. والوصول والسكون والتوقف يعني موت الحداثة. في الحداثة، لا شيء سوى هدير من علامات الاستفهام تقف قبالة الأشياء.

5) التغيير والتجدد:

قـــد يـــثير مصـــطلح الحداثة شيئًا من الحساسية تجاه ذوي الـــنزعة المتشددة في النظر إلى التراث وإلى الحياة في هدوئها واستمرارها المألوف، وما ذلـــك إلاّ لأن الكاتب الحداثي يبدأ عمله من لحظةٍ يسود فيها الثقافةَ، فنونًا وآدابًا وأفكارًا أسلوبٌ ما في الإدراك، يعتاده المتلقي ويركن إليه ويصبح نمطًا

حاكمًا يطبع سائر المنتجات الفنية بأسلوبه ونمطه. حينئذٍ يتمرد الكاتب الحداثي ويعمل في أشكال غير مألوفة تربك المتلقي وتهدد اطمئنانه[13].

وعندما يتمرد الفنان على الطرائق المألوفة في تصور الفنون والحياة وإدراكها– فإنه لا يصدم القارئ في مألوف ما اعتاد لنزوةٍ أو اندفاعٍ محمومٍ نحو الاختلاف لمجرد الاختلاف، أو العدوانية أو التربص، وإنما يتمرد على الطرائق التي لم تعد قادرة على طرح رؤيته الجديدة، لضرورة نفسية ومعرفية يعيشها المبدع ويرى أسبابها ومهيآتها.

ولا تنحاز الحداثة للأسلوب الجديد الذي قدّمته لدرجةٍ تنفي معها سائر الأشكال الفنية الأخرى، أو تصادر على غيرها في طرح رؤى مغايرة. فهي لا تبتغي فرض أسلوب يستعبد المتلقي مهما كانت جدّته، إنها لا تستبدل بالأسلوب الرسمي أسلوبًا آخر سيغدو رسميًا كذلك بمجرد فرضه، وإلاّ لكانت تحطّم أصنامًا لتقيم أخرى مكانها، وكانت متخليةً عن جوهرها الأصيل في الإبداع. وإنما تأتي الحداثة لتطرح الجديد على الدوام، تاركةً الأشكال الفنية تتفاعل وتغذي بعضها بعضًا لاستيلاد شكل جديد أكثر قدرةً على مواكبة التغيير والتجديد.

على الحداثة أن تصارع الاستنامة إلى المألوف والسكون، وعليها ألاّ تفرح بانتصارها فكل لحظة بعد انتصار الصراع هي لحظة من السكون والموت. عليها أن تصارع حتى نفسها حتى لا تنتظر، عليها أن تظل دومًا على حركتها ونشاطها وإنتاجها.

6) التراث والتاريخ:(*)

تتخلى الحداثة عن الإيمان بفكرة التطور التاريخي الصاعد، وتؤمن

(*) آثرنا الجمع بين التراث والتاريخ في عنوان واحد لما في الأول من ماضوية هي أساس التاريخ، ولما في الآخر من تحولٍ إلى عمقٍ حضاريٍّ للواقع المعاش.

بـلحظة زمنيّة كونية آنيّة (نسبة إلى الآن)، ومن ثَمّ جرت في اتجاه مناقض للماضي السابق عليها، ساعية نحو تأسيس قطيعة معه، ولكنها في ذات الوقت أقبلت عليه تعيد صياغته وتفسيره متحررة من سطوة التفسيرات الموروثة. ومن ثم تأخذ علاقة الحداثة بالتراث والتاريخ طابع المفارقة والتناقض، الذي هو أحد معالمها الرئيسية، إنها تقبل عليه في لحظة انفصالها عنه، وتُعرض عنه في لحظة اتصالها به. ويجب ألا ننسى جوهرية التفكير من خلال الأزمة في نظرة الحداثي للقضايا والوجود بعامة.

وتدين الحداثة في هذا لـ"نتيشه" الذي يعود إليه الكثير من القيم الفكرية والأخلاقية للحداثة. وموقف "نتيشة" الواضح والمعلن هو الهجوم على التاريخ والماضي، ويرى أن عدم القدرة على نسيان الماضي أمر لا يميز الإنسان عن الحيوان، بل يحجب أيضًا طبيعة الإنسان الحقة؛ ذلك أن الإنسان لن يستطيع القيام بأي عمل "إنساني" عظيم إلا إذا تخلّى عن الماضي تمامًا وعاش حياته من منطلقات غير تاريخية، ذلك أن الماضي هو الذي يقيده ويقصيه عن حياة اللحظة الكامنة والحرية الإنسانية المطلقة. إن هذا الماضي يقيده ويكبله عن استشراف المستقبل. وعلى الإنسان إذا أراد التحرر أن ينطلق من حاضر اللحظة.

وفي ضوء "استقرار" الطبيعة لدى الحيوان يُشَخّص "نيتشه" "عدم استقرار" المجتمع الإنساني بوصفه عجزًا لدى الإنسان عن نسيان الماضي، وإذ يعيش الحيوان بلا تاريخ يعيش متطابقًا في كل اللحظات مع ما يوجد، مكتفيًا بأفق لا امتداد له، هكذا يوجد في سعادة نسبيّة.

من هنا يعُدّ "نيتشه" القدرة على "تجريب الحياة على نحو لا تاريخي" بوصفها أكثر التجارب أهمية وأصالةً؛ بوصفها الأساس الذي يقوم عليه بناء الحق والصحة والعظمة وكل ما هو إنساني بحق. على الإنسان أن يكون بلا

معـرفة تاريخية مُقَيِّدة، عليه أن ينسى كل شيء ليتمكن من القيام بشيء ما، وليظلم ما يخلّفه وراءه، مادام سيعرف حق ما يتكون "الآن" نتيجةً لفعله. ومن ثم تـبدو الـلحظات الإنسانية الأصيلة لديه هي اللحظات التي تتلاشى فيها الأسبقيات، وتمحقها قوة نسيان مطلق.

وبـرغم أن مثل هذا الرفض الجذري للتاريخ قد يكون "خادعًا" أو "ظالمـًا" لإنجازات الماضي فإنه يظل مُبَـرَّرًا بوصفه ضرورة لتحقيق مصيرنا الإنسـاني وبوصفه شرطًا للفعل. ويفكك "بول دي مان" التناقض في مفهوم "نيتشـه" عن التاريخ، ذلك المفهوم الذي يبدو على هذا النحو متعارضًا فقط مـع الحداثـة[14]، فإذا كان "نيتشه" يدعو إلى نسيان التاريخ والماضي هذا النسيان، ويسعى سعيًا محمومًا نحو الحداثة التي هي الطريقة الوحيدة لبلوغ عالم ما وراء التاريخ، وكانت الحداثة تطوق اللحظة الحاضرة بوصفها أصلاً فإن الحداثة تكشف عن تناقضها في هذه اللحظة، لأنها بانفصالها عن الماضي تكون قـد انفصلت عن الحاضر في نفس الوقت– فهذه اللحظة الآنية الحاضرة التي تؤسـس لمشروع الحداثة ستصير جزءاً من مستقبل هذا المشروع، وجزءاً من طبيعته وماهيته، فالآن هو الذي سيولد المستقبل. وتصبح كل لحظة هي جزء من ماضيها.

ويجد "نيتشه" أنه من المستحيل الهرب من الماضي؛ فيكون لزامًا عليه أن يـأتي بالـتاريخ والحداثة متنافرين، جامعًا بينهما في مفارقة لا تقبل الحل. وهكذا يظل التاريخي والحداثة مترابطين ارتباطَ تناقضٍ عجيبٍ يتخطى حدود المقابلـة أو التضـاد. ويظلان معًا محكومين بكونهما مرتبطين معًا بوحدةٍ تدمّر ذاتها وتهدد بقاء كليهما.

ومـن ثم يصبح "رفض الماضي" ليس "فعل نسيان" بقدر ما هو "فعلُ حُكْـمٍ نقـدي" موجّه إلى الذات كما يقول "دي مان". إن الحداثة تريد أن

تتحرر من امتياز الماضي لصالح امتياز الحاضر والمستقبل. وبذلك يؤخذ الأمر في مجمله بوصفه حافزًا أكبر على محاولات الانفلات من قيد القديم والإمساك بأكثر لحظات الإبداع الخلّاق حرية.

ومن هنا يتركز الموقف من الماضي في إعادة الوعي به، بما يعني إقامة علاقة جدلية من الرفض والقبول، لا يستعبدها التراث، وفي نفس اللحظة لا تتنكّر له أو تناصبه العداء، فتعيد صياغة الماضي بما يلبي احتياجاتها الحاضرة. ولا تقف في هذا عند ماضيها هي أو موروثها التاريخي الخاص، بل الموروث الإنساني والتاريخي كله مصدرٌ متدفقٌ تنهلُ منه.

وعلى هذا لا تقف الحداثة في الفراغ بعيدًا عن التاريخ، بل نجدها تحتفظ بسائر ما تمردت عليه، وقد صاغته صياغة جديدة أو شكلت منه موقفًا خاصًا. ومن هنا تصبح علاقتها مع الماضي أو التاريخ أو التراث علاقة حوار جدلي أكثر من كونها قطيعة معه. فها هو "بيكاسو" يتعامد على إبداع رسامين سابقين عليه ويعيد رسم لوحاتهم بطريقته الخاصة، أو يستخدم عناصر تكوين مستمدة من التراث؛ ففي لوحته (الجرنيكا)- التي يصور فيها أهوال "غارة جوية"، أثارته إليها الحرب الأهلية التي عانت بلاده أسبانيا ويلاتها- يترجم "بيكاسو" موضوعه الحديث في صور وفق المنظور المأساوي الإغريقي الكلاسي؛ حيث الثور والضحية والسيف والشعلة المتوهجة.

كذا يعيد هذا الفنان العظيم رسم لوحات آخرين سابقين عليه فيعيد اكتشافهم واكتشاف عبقريتهم بانيًا في نفس اللحظة عبقريته وحداثته، فيعيد صياغة لوحة "وصيفات الشرف" للفنان الإسباني "فلاسكيز" في عدد من اللوحات المتفاوتة في التركيب والإيقاع وملامح الأشكال. ويفصل بين لوحة فلاسكيز ولوحات بيكاسو ما يقرب من ثلاثمائة عام.

وفي الأدب يكتب إليوت قصيدته "الأرض الخراب"- أكثر القصائد

تـأثيرًا في الشـعر الحديث- ويضمنها اقتباسات إشارات هائلة، منفتحًا على الفـنون والفلسـفات القديمة والمعاصرة وسائر الفنون والآداب. وكذا يفعل جيمس جويس في روايته "يوليسيس" منفتحًا على عشرات اللغات واللهجات فضـلاً عـن الإشارات التاريخية التي لا تعرف لغة واحدةً أو ثقافة واحدة أو عصراً بعينه. لا تعرف أدبًا خاصًا مكتوبًا كان أو مرويًا.

7) الحداثة وقيمة الشكل؛ الجمال الفني:

أ- الشكلُ ليس مسألةً شكليةً:

ليس الشكل هنا مسألة شكلية، بمعنى أنها مظهرية، خارجية، سطحية، بـل هي في قرار العمق من العمق الفني. ذلك أن مصطلح "الشكل" في إطار العمل الفني يعني الشكل ملتبسًا بالمضمون، والمضمون ملتبسًا بالشكل. وهو مـا يطلق عليه "الشكل الفني" واختصارًا فقط "الشكل" . ويتمثل الشكل في تلك الصيغة التي تبرز فاعلية الفنان إزاء مادته الغفل، مادته الخام كما هي في الطبيعة، محولاً إياها إلى خلقٍ آخر هو العمل الفني.

وعندما نقصد أن الحداثة تركز في نقدها وتحليلها وتوجهها الفني على "الشـكل"، فإن هذا يعني أنها تجعل هذا الشكل موضوعًا للمعرفة والبحث، فـتركز عـلى بنية العمل كاشفةً أسرارها وتقنياتها، غير متجاهلة بحالٍ معاني العمل أو دلالاته. "فالبنية دالة والشكل يقول"[15].

ب- بين الجمال الطبيعي والجمال الفني:

الجمـال الذي نعنيه هو الجمال الفني (الاستطيقي)، ذلك النوع من الجمال المعطى من خلال خبرتنا بالعمل الفني. والجمال الفني شيء يختلف عن الجمال بالمفهوم الشائع لدينا، والذي هو الجمال الطبيعي الذي قد توصف به

حديقة أو فتاة أو منظر البحر والسماء .. إلى آخره.

واختلاف الجمال الفني عن الجمال الطبيعي لا يعني امتناع اجتماعهما أحيانًا أو تضادهما في أحيان أخرى أو تعلق أحدهما بالآخر في بعض السياقات. وحسبنا أن ندرك أن هذا الجمال الفني قد يبرز من خلال موضوعات غير جميلة بمقاييس العامة وبالمفهوم الشائع لكلمة الجمال، فيما يسمى "بجماليات القُبح"[16]، فها هو "فان جوخ" يرسم لوحته الشهيرة "حذاء برباط" والتي اشتهرت باسم "حذاء الفلاحة"، وفيها يرسمُ حذاءً برقبة عالية، حذاءً قاسيًا متهالكًا، مثني الجلد، تتدلى منه أربطته. ورغم أن المرسوم ليس فيه ما يَسُرّ الناظرين، كما أنه ليس مما نتمناه في حياتنا الواقعية، ومن هنا يصبح (غير جميل) بالمعنى العام الشائع لصفة (الجميل) إلا أننا عندما نتأمله بوصفه عملاً فنيًا مليئًا بالدلالات الخصبة فسنرى فيه هذا الجمال الفني الاستطيقي؛ فنرى في أجزائه الداخلية الممزقة- فيما يرى هيدجر- الخطوات المنهكة المكدودة للفلاحة، ونرى في غلظته وخشونته قسوة العمل ومشقته. فالحذاء ثقيل صعب الاحتمال مثلما يكون العمل في الحقل، على جلده تقع رطوبة التربة وخصوبتها، عنه يصدر النداء الصامت للأرض وعطاؤها الصامت لغَلّتها. إن الحذاء يكشف عالم الفلاحة، وفيه تنكشف العلاقة بينه وبين مرتديه بالنسبة للأرض، وبذلك يكشف الحذاء عن ماهيته أو حقيقته بوصفه (حذاء فلاحة).

وقد يتعرض الفنان لموضوع ما من الطبيعة مثلاً، يوصف لدينا بالجمال (الطبيعي)، ويقوم بتقديمه في صياغة فنية، تَلْقى لدينا استحسانًا فنيًا، حينئذ- وفي إطار العمل الفني يصبح حديثنا عن هذا الجمال الفني (الاستطيقي)، الذي يغدو موضوعه هو بعض معالم الموضوع الأصلي وقد دخلت في علاقات جديدة قوامها اللون والحركة والضوء وزاوية الرؤية والانطباعات المثارة، إنها ذات الفنان ورؤيته وحساسيته الجمالية، وقد تدخلت

وأعادت صياغة الموضوع الذي وصفناه سابقا بالجمال (الطبيعي).

وعـــندما نـــنظر كذلك إلى لوحة تجريدية هي عبارة عن مجموعة من الخطـــوط والمساحات اللونية، أو ربما تناثر ضربات فرشاة، دون أن تقدم لنا موضـــوعًا معيـــنًا، يمكـــن أن نحكم عليه بالجمال أو عدمه كما يشيع مفهوم الجمـــال. فإنـــنا يمكن أن نجدها تحقق هذا النوع من الجمال (الجمال الفني)، فتطرح اللوحة هذا الجمال الفني نفسه بوصفه (موضوعًا) لها؛ فنرى في اللوحة مـــثلاً علاقـــات الانسجام بين الألوان أو الاتزان بين الخطوط، وقد تقدم لنا التنافر أو التضاد أو الصراع بوصفها كلها قيمًا جمالية فنية مجردة.

ج- البُعْد الجمالي الفني هو البُعْد المحوري للفن:

يـــنطوي الفـــن عـــلى أبعاد عدّة؛ حضارية، واجتماعية، وتاريخية، وأخلاقية، ونفسية، وجمالية فنية (استطيقية) إن الفن يستطيع أن يكشف عـــن ظواهـــر اجتماعية؛ علاقات وصراعات وتفاعلات. يكشف عن مبادئ أخلاقـــية؛ قـــيم، وانحيازات، وتقييمات. يكشف عن طموحات وانتكاسات؛ رغبات وانهزامات.

يكشف الفن عن ذلك وأكثر، غير أن البُعْد الجمالي (الاستطيقي) هو البُعْد المحوري للفن، والذي يكسبه ماهيته، وتأتي سائر القيم الأخرى لترفع من قـــيمة العمـــل الفني وتعلي من رصيده على سلم القيم، بوصفه مُنْتَجًا بشريًا يُتداول في سياقٍ إنساني.

د- وعي الحداثة بالعملية الفنية وحمايتها العنصر الجمالي في الفن:

تكشـــف الأعمال الفنية الحداثية عن درجة عالية من الوعي بالعملية الفنية وقيمها الجمالية، فيكشف العمل الفني بنفسه عن موقف صريح واعٍ من الفـــن، فيجعل الفنُ من نفسه موضوعًا للكتابة، ومن ثم ينشغل الفن بطرائق

إنتاجٍ جديدة متمردًا على الأشكال المألوفة؛ سواء بالخروج على النوع السائد؛ فنطالع اللارواية واللامسرحية وهي أعمال تخرج على تقاليد الكتابة الرائجة والسائدة في حقل هذين الجنسين الأدبيين، أو نجد اللجوء إلى صياغة عمل تشكيلي من خامات غير مألوفة. وقد نجد تمردًا آخر بالعودة إلى الأصول البدائية للفن والينابيع الأصلية مستلهمين روح الصياغة القديمة في تقديم عملٍ جديد كل الجدة.

الحداثة على الدوام تحاول حماية (العنصر الجمالي) الذي هو خصيصته الأولى- كما أشرنا- ضد تمديد العناصر الأخرى؛ الفكرية والاجتماعية والأخلاقية، التي تحاول أن تشد العمل الفني صوبها لتحتل هي موقع الصدارة محاولة قَسْر العمل الفني على خدمتها، بدلاً من أن يكون حرًّا في خلق تشكيلاته الجمالية، رغم أنه سيفصح عن هذه القيم بالضرورة. إن الاعتراض يقوم عندما تُعَد هذه القيم هي القيم المهيمنة التي تمنح العمل الفني هويته.

هـ- *الفن وجودٌ مغايرٌ وواقع بديل*:

تُعَدِّل الحداثة من الفكرة السائدة عن الفن باعتباره (محاكاةً) أو (تمثيلاً) للواقع. ففيما كان الفنانون فيما قبل الحداثة يعمدون إلى كل ما يثير (الإيهام) أو (الإيحاء) بعالم واقعي. بحيث يكون أسلوب تعاملهم مع مادة صنع العمل الفني- (اللغة في العمل الأدبي، والخامات اللونية والتشكيلية في الفن التشكيلي على سبيل المثال)- بحيث يكون هذا الأسلوب محض وسيلة لإحداث هذا الإيهام بواقعية هذا الشكل وحقيقته. ومن ثم كان عليهم أن يخفوا وسائلهم الفنية كما يُخفِي الحاوي أسرارَ حِيَله وألعابه، بجذب انتباه جمهوره بعيدًا عما تصنعه يداه في سرعة خاطفة بأدوات حرفته.

أما الحداثيون فعلى النقيض من ذلك، يجذبون أنظار الجمهور إلى وسائلهم الفنية، وبدلاً من استدراج انتباههم إلى الواقع الخارجي يحولونه إلى

الاهتمام بما يقدمونه من شكل جديد. وبهذا يعيدون الاعتبار إلى الفن بوصفه(وجودًا مغايرًا) و(واقعًا بديلاً موازيًا)، لا يحقق أهدافه الإنسانية إلاّ من حيث هو كذلك، وليس كإشارة أو إحالة إلى الواقع القائم أو العالم الأصلي[17].

فموضوعٌ ما لا يصبح (موضوعًا فنيًا) إلا عندما يغادر وجوده الغُفْل، الخام، الذي هو موجود عليه في الطبيعة، أو يمكن أن يوجد عليه بين لحظة وأخرى، ويصبح وجودًا آخر ينضاف إلى الوجود الفعلي وينافسه.

و- *التجديد ضرورة جمالية:*

عندما يواجه الفنان أشكالاً وصياغات أصابها التَّصلُّب والجمود، واستلبها التكرار والابتذال فإنه يسعى إلى استعادة ملكيته للأشياء بإعادة صياغتها من جديد، فالفنان يمتلك الشيء ويهيمن عليه بأن يفرض عليه رؤيته الجمالية ويقدمه من خلالها. فيقدم الشيء تقديمًا آخر مغايرًا، مفجرًا في نفس اللحظة قيم الثبات والجمود التي تحاربها الحداثة.

وليس كل اختلاف ومغايرة في الشكل الفني نوعًا من الحداثة. فربما كان الاختلاف والتجريب من شروط الحداثة، ولكنه ليس شرطها الوحيد. فالعامل الحاسم في انتماء التجديد والاختلاف والتجريب إلى الحداثة هو (رؤية العالم) التي يطرحها الشكل، وطبيعته التحاورية التي يقيمها مع الأشكال الأخرى. وعلى الشكل الفني الذي يروم تقديم رؤية حداثية أن يقدم إلى جانب الانعتاق من سطوة الماضي روح التساؤل والتحرر، وإعادة تعريف الذات، وتأمّل فعالياتها؛ تأمل قواها ونوازعها.

ز- *حول غرابة بعض الأشكال الفنية وغموضها علينا:*

يحدث أحيانًا أن تصدمنا بعض الأعمال الفنية الحداثية، سواء أكانت

من الأدب، كالشعر والقصة والرواية أو الفن التشكيلي وغيره من الفنون تصدمنا هذه الأنماط نتيجة اختلافها عما اعتدنا وألفنا من أنماط أخرى، ومن هـنا نُحسّ حيال هذه الأنماط الجديدة بالغرابة، خاصةً إذا كانت ذات طابع تجريدي.

ولكن لنعلم أن هذه الأشكال لا تختلف في طبيعة ما تُقدّم عما نُلقاه في اعتيادنا، عما نألفه في تلقينا أشكالٍ أخرى. ذلك أن سائر الفنون تجريدية عن الواقع ولكن تختلف درجة انحرافها عنه، فما نعتاده أيضًا ليس مطابقًا تمامًا للواقـع أو نسـخة عنه، فقط هي أشكال ظفرت باعتيادنا وألفتنا لها وتدربنا كـثيرًا عـلى فهم شفراتها، في حين لم تظفر الأخرى بذلك، فأحسـنا الغربة والقطيعة.

والأمـر كلـه في إطار الفنون صراعٌ بين أشكال[18]، أشكالٍ قديمة ألفـناها وأخـرى لم نألفها بعد. أشكالٍ تتباين معًا وتتنافس، ولكنها صياغة إنسانية أخرى للعالم، علينا أن نعي أسلوب صنعها وتذوقها وفهمها. علينا أن نواكب بالمعرفة هذا الصنع الجديد، الذي ربما نجده أكثر الأشكال تعبيرًا عنّا. لمـاذا نلهـث وراء تعلم استخدام المستحدثات الآلية والميكانيكية من آلات المصـانع، والسيارات والأجهزة المنـزلية، وأساليب الاتصال والمهاتفة، ولا نسعى إلى تفهّم وتذوق الفنون، التي ربما نجدها أمسّ رحِمًا بدخائلنا ونفوسنا وآمالـنا وإنسانيتنا، كما هي هذه الآلات أكثر راحةً لنا وأقدر على تسخير العالم المادي لنا.

ولا شـكّ أن الدّأب على مطالعة كل جديد في عالم الفن، وحرص المـتلقي عـلى فهمه والإنصات الجيد لما يطرحه وسعة الصدر تجاه ما يقدم، وتقـديم حـق الاختلاف وتقبل الآخر- سوف يقرّب كثيرًا فيما بين المتلقي والمـبدع الذي يفاجئه بما لا يألفه، حينئذ ومع هذه المتابعة سينضاف الجديد

والجديد إلى خبرة المتلقي، ويعي مساحات جديدة من الإبداع لم تكن في حيز خبرته قبل ذلك، يعود بعدها وقد تزوّد بالحيوية، واستعاد نضارة تذوّقه واتسع افقه، ويصبح أكثر وعيًا إزاء الأعمال الفنية السابقة والجديدة معًا.

ونحن لا نعزو غرابة بعض الأعمال أو غربة المتلقي عنها أو غموضها عليه إلى كسل المتلقي في بعض الأحيان فقط، بل يَنتُج هذا عن تبني الحداثة مفهومًا قد يؤدي إلى هذه الظاهرة أيضًا، وهو مفهوم (التغريب) الذي تستعمله الحداثة أحيانًا للوصول إلى تشكيل فنيّ جديد تنزع به أُلفَتنا للأشياء.

فاللغة الأدبية مثلاً في ضوء هذا المفهوم تختلف عن اللغة العادية المتداولة، وذلك لأنها تسعى إلى أن تقول شيئاً مختلفًا أصلاً عما تقوله اللغة العادية. ومن ثم نطالع في الشعر مثلاً صورًا وتراكيب تختلف عن التراكيب المعتادة. ونجد ألفاظًا تتراكب مع بعضها في الشعر قد لا نألفها كثيرًا في اللغة العادية اليومية. إن هذه الاستخدامات الجديدة غير المألوفة تأخذ بأيدينا إلى مُدركات وتشكيلات جديدة، لم يكن من الممكن الوصول إليها، وإحداث نفس الأثر الجمالي بغيرها من طرق الأداء المألوفة.

ولعل من أبرز تقنيات الفن الحداثي في التعامل مع مادته في ضوء مفهوم (التغريب) المشار إليه، تقنية (التشويه). ولا يقتصر التشويه على الفن التشكيلي، وإنما هو في الأدب كذلك مع اختلاف طرائقه، التي قد تختلف أيضًا بين الشعر والرواية إلى غير ذلك من أجناس. إنه (مبدأ) تختلف صوره باختلاف الجنس أو الفن الذي يدخله.

والتشويه على العموم طريقة يعيد بها الفنان التعامل مع مادته التراثية أو الواقعية بتقديمها على نحو مغاير، وكما يراها في لحظته الحاضرة. ومن ثم فهذا (الانحراف) عن الصورة المعهودة هو نتاج رؤية الفنان الذاتية الخاصة،

وطبيعة الموضوع محل الابتكار، واللحظة الزمنية التي يكاشف فيها الفنان نفسه وموضوعه.

ومن ثم فمن غير البعيد أن تظهر لنا نساء "بيكاسو" بملامح مسحوبة معاد تشكيلها بانحرافٍ كبير عما نألفه في وجوه النساء. يرسم بيكاسو "امرأة باكية" فيصوغها في وحدات مثلثية الشكل، حادة الزوايا، تتداخل الوحدات في حِـدَّة وتـتخالف في اتجاهاتها مكونةً في النهاية شكلاً بنائيًا حادًا أو عنيفًا يعادل المضمون التعبيري لحالة البكاء.

يقـول "سـتيفن سبندر"[19] أنه كان معجبًا بأحد الأعمال النحتية لـــ"هنري مور" أحد النحّاتين العظام والذي كان يمثل (شكلاً مشوهًا بخلفـيةٍ غريـبةٍ ورأس . نصـفه منقار ونصفه الثاني جاموس البحر). وأبدى "هنري مور" سعادته بإعجاب صديقه، في حين أعرب عدد كبير من الناس عن عـدم فهمهم قصده من هذا العمل. ولمّا سأله سبندر بنفسه عن مقصده، قال "مـور" أن مـا يريده هو (سحب الجسد البشري وجذبه إلى أبعد حد ممكن وتضـخيمه هنا ودفعه هناك ووضع رأس غير بشري فوقه، إلا أنه على الرغم من ذلك يحتفظ بسماته المميزة كشكل بشري).

والهـام هـنا هو ملحوظة "سبندر" التي يقول فيها: أنه ظن أن الأمر انـتهى عـند هذا الحد، لكنه، وبعد أن عاش تجربة هذا الشكل الغريب، بدأ يلاحظ أن ما كان "هنري مور" يفعله بهذا الشكل؛ يُضَخّمه هنا ويدفعه هناك، إنما هو نفس الشيء الذي يفعله الزمن بجسده هو، لقد كان ذلك الشكل يعجّ بالإشـارات عـن (النحت الخاص بسريان الزمن على الجسد)، عن (التجربة الذاتـية للـتقدم في السـن). بيـنما يعود المنقار والرأس إلى (تجريد القوى الموضوعية للزمن الذي نعيش فيه من هويتها).

وربمـا لا يخـتلف ذلك عما يُقَدّم في الرواية والقصة القصيرة، فهما

يسمى بـ"تيار الوعي"، عندما تَسْرُد الشخصيةُ شذراتٍ من أحداث متفرقة ومواقف غير متكاملة وغير متسقة أو مترابطة، بوصفها وعي الشخصية وقد فاض فألقى إلى القارئ بهذا الحشد من الموضوعات، وهذه الجزئيات من الأحداث. هكذا تشوه الأحداث لتقدم وعي الشخصية المأزوم، وداخلها الذي يمور بصراعات تضغط على الوعي، وتخرج في هذا الشكل من الفيضان غير المترابط.

رابعًا: متى تموت الحداثة:

ربما لا نستطيع أن نحدد إرهاصًا بموت الحداثة ما دامت متعددة الوجوه والملامح، وكان التبدل ومواكبة التطور في ذاته أحد معالمها الرئيسية، فقد يكون الوصول لحالة شديدة الاختلاف عن المظاهر السطحية للأصل أو للأصول أمرًا طبيعيًا طبقًا لظروفها التاريخية والاجتماعية والمعرفية، وعلى هذا النحو فهي ليست في حاجة للوصول إلى نهاية، خاصةً وأنه يمكن لها أن تتخلق من أيام الإنهاك بصحوة، فتخطو فتيةً بوصفها علامةً على سُبُلٍ جديدة من الانعتاق وتبشيرًا بمظاهر الحياة والتجدد الخلّاق.

ولكننا يمكن أن نقرر موت الحداثة **فقط** في تلك اللحظة التي تتخلى فيها عن معالمها الرئيسية، تلك اللحظة التي تفقد فيها الرغبة التي أفرزتها والدوافع التي وقفت وراء إشعالها وإذكائها. لحظة أن تتوقف عن هذه الجدلية المستمرة بين الرفض والقبول، بين التناقض والالتباس ومحاولة رفعه. فالركون إلى التناقض والانغماس السلبي فيه عدم، وكذلك التخاذل عن رؤيته غفلة.

تموت الحداثة أيضًا لحظةَ أن يأنسَ الحداثي إلى فكرهِ بوصفه لاهوتًا لا يُغَيَّر ولا يُعَدَّل، لحظةَ أن يتحولَ طلائعُ الحداثة وروادُها إلى معبود من دون

القـــيم التي يدعون لها، أو تتحول القيم التحررية التي يدعون لها أصنامًا تُعبد مـــن دون الجديد الذي يَخلقُها. لحظةَ أن تَغفَل هذه الطليعةُ عن دورة الزمن، وينشغل الطليعيُّ بطلائعيته عن تجديد أفكاره ومراجعتها، حينئذٍ تنغلق الرؤية، ويضيق الأفق، وتُعَمَّم القضايا، وتنتهي إلى خلاصات مبتسرة وهائية.

حينـــئذ تتحول (الحداثة) إلى مجرد (تقليعة)، مسخ مشوه لا معنى له، لـــتحول إلى كومـــةٍ من رماد لا دليل على النار المتوهجة التي كانت وراءها سوى هذا الأثر الخامل.

الحواشي

(1) حول هذا العدد يراجع: د. تمام حسان. اللغة العربية والحداثة فصول- المجلد الرابع- العدد الثالث 1984م ص 128: 129.

(2) راجع في اختيار الترجمة هذا: د.عبد الحميد شيحة في ترجمته لكتاب"موسوعة الأدب والنقد. الجزء الأول؛ الأدب والنقد والتاريخ الأدبي". المجلس الأعلى للثقافة- المشروع القومي للترجمة. ص 253. هامش رقم (1).

ونشير إلى أننا سوف نستخدم لفظ (الحداثة) على طول الدراسة للدلالة على هذه الحركة الأدبية المخصوصة، وعندما يقابلنا المفهوم في مراجعنا أو مصادرنا بترجمة أخرى للمصطلح كالحداثية أو الحديث فإننا سوف نستخدم مصطلح (الحداثة) بدلاً منها تجنبًا للخلط بين ترجمات عِدّة لمصطلح واحدٍ. ولا نرى مانعًا من ذلك، مادام المفهوم واحدًا في سائر الأحوال.

(3) ديفيد بروكس: الحداثة. مقال ضمن كتاب موسوعة الأدب والنقد. الجزء الأول. ص 257.

(4) د.محمد برّادة: اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة. فصول، المجلد الرابع العدد الثالث 1984- ص 14.

(5) راجع: د.جابر عصفور: هوامش على دفتر التنوير. مطبوعات الهيئة العامة لقصور الثقافة (58) 2000م. ط3. ص 83، 84.

(6) راجع: إرفنج هاو: فكرة الحديث في الأدب والفنون. ترجمة: د. جابر عصفور. إبداع- العدد الخامس- مايو 1984. ص 36.

(7) راجع ستيفن سبندر: محدثون ومعاصرون. مجلة الثقافة الأجنبية- العراق- العدد الثالث- 1988. ص72 : 76.

(8) إيف شارك زاركا: التسامح قوة الحداثة وضعفها. ص31.

(9) السابق: نفسه. ص 33 : 36.

(10) إرفنج هاو. ص3.

(11) مارشال بيرمان: الحداثة؛ أمس واليوم وغدا. مجلة إبداع. العدد الرابع أبريل 1991. ص30، 31.

(12) السابق: نفسه. ص 29، 30.

(13) إرفنج هاو: فكرة الحديث في الأدب والفنون. ص 27.

(14) راجــع: بــول دي مان: العمى والبصيرة؛ مقالات في بلاغة النقد المعاصر. ص 225: 255.

(15) د. يمــنى العيد: دراسة موضوعها الشكل. مجلة الكرمل. العدد 31 1989 م. ص 15.

(16) د. ســعيد توفــيق: مداخــل إلى موضوع علم الجمال. دار الثقافة للنشر والتوزيع - 19920م. ص93، 94.

(17) د. صــلاح فنصوه: الفن والشكل والحداثة. مجلة إبداع. العدد الحادي عشر. نوفمبر 1991- ص23.

(18) السابق: نفسه. ص24.

(19) راجــع ســتيفن ســبندر: الحداثة رؤية شاملة. مجلة الثقافة الأجنبية- العراق- العدد الثالث- العراق. ص79،80.

مراجع

(1) حداثـة (1890-1930) تحرير: مالكوم برادبوري وجيمس ماكفارلين. ترجمة: مؤيد حسن فوزي. دار المأمون- بغداد- 1987م.

(2) نقـد الحداثة. آلان تورين. ترجمة: أنور مغيث. المشروع القومي للترجمة- المجلس الأعلى للثقافة- مصر- 1997م.

(3) طرائق الحداثة: ضد المتوائمين الجدد. رايموند ويليامز. ترجمة: فاروق عبد القادر. سلسلة عالم المعرفة- الكويت- العدد(246)- 1999م.

(4) الحداثة(1): النهضة، التحديث، القديم والجديد. قضايا وشهادات(كتاب ثقافي دوري). 2-صيف-1990م. مؤسسة عيبال للدراسات والنشر.

(5) الحداثـة وما بعدها. إعداد وتقديم: بيتر بروكر. ترجمة: د.عبد الوهاب علوب. مراجعة: د.جابر عصفور. منشورات المجمع الثقافي- أبو ظبي- الإمارات- ط1- 1995م.

(6) الحداثة وما بعد الحداثة. محمد سبيلا. دار توبقال للنشر- ط1- 2000م.

(7) مجلـة قضـايا فكرية. الكتاب19/20- اكتوبر1999م. محور: الفكر العربي بين العولمة والحداثة وما بعد الحداثة. قضايا فكرية للنشر والتوزيع. مصر.

(8) مجلـة فصــول. المجلد الرابع- العددان الثالث والرابع- 1984م. الهيئة المصرية العامة للكتاب- مصر.

(9) مجلة الثقافة الأجنبية. العدد الثالث- 1988م. العراق.

(10) فكـرة الحديث في الأدب والفنون. إرفنج هاو. (مقال). ترجمة: د.جابر عصفور. مجلة إبداع- العدد الخامس- 1984م.

(11) الحداثـة: أمــس واليوم وغدًا. مارشال بيــرمان. (مقال).مجلة إبداع- العدد الرابع- 1991م.

ما بعد الحداثة

تقدمة.

أولاً : حول المصطلح.

ثانيًا : في تحديد المفهوم.

ثالثًا : في التحديد الزمني.

رابعًا : البعد الاقتصادي في ثقافة ما بعد الحداثة.

خامسًا: من معالم الوضع ما بعد الحداثي.

1) التحرر من هيمنة المركز.

2) مفهوم الحكاية وسقوط النظم الشموليّة الكليّة.

3) ما بعد الحداثة وفكرة ألعاب اللغة.

4) موت الفاعل ونهاية الفردية.

5) الإحساس المكثف بالحاضر.

6) حضارة الصورة؛ زيف الواقع وواقع الزيف.

7) تحلل مفهوم الحقيقة.

8) الطابع السلعي للمجتمع وللمعرفة.

9) الاهتمام بثقافة الهامش والأطراف.

سادسًا: الفن في ما بعد الحداثة.

1) الاحتفاء بمبدأ اللّذّة.

2) المعارضة أو المقابسة Bastiche.

3) النسخ والتكرار.

4) إزالة الحدود بين الثقافة الرفيعة وثقافة الجمهور.

5) سلَعِيَّة الفن.

* العمارة في فن ما بعد الحداثة.

خاتمة.

تقدمة:

قد يقال إننا على أطراف الحداثة أو مشارفها، ورغم ذلك يأتي البعض ليحدثنا عن ما بعد الحداثة! لكننا يجب أن نتساءل، هل الكون يتوقف عندنا فقط، وهل عدم دخولنا إلي الحداثة- بأي مفهوم من مفاهيمها سوف يمنع العالم ونحن جزء منه أن يدخل إلي ما بعدها هذا إذا تصورنا أن الحداثة أو ما بعد الحداثة مرحلة وليست تصورًا تصنيفيًا لوضع قائم يتحول على الدوام. العالم يتغير من حولنا ثقافةً واجتماعًا وفنًّا واقتصادًا وسياسةً. فإذا كان لنا أن ننعزل عن كل ما حولنا فلننصرف إذن عن كل ما يقال، ولنظل داخل وضعنا الذي نعتقد أننا نعرفه، وربما نكون لا نعرف عنه شيئًا. الآن وفي هذه اللحظة ألسنا في وضعٍ ربما يكون حداثيًا أو على مشارف الحداثة، تخترقه في ذات اللحظة ملامح بعد حداثية وتتنازعه ملامح أخرى قبل حداثية (على ما في "الحداثة"وال"قبل"وال"بعد"من التباس ربما كان هو من طبيعة المرحلة ذاتها!). إن ما بعد الحداثة منتج غربي، ولكن علينا أن نعرفها تمامًا حتى لا يجرفنا السيل دون أن ندري، وعلينا أن نتدخل في تحديد علاقتنا بها دون أن نترك أنفسنا للآخر الغربي يُكَيِّفنا كما يشاء.

وليس الأمر قاصرًا على غير الغربيين فقط، فالغرب نفسه مَدْعُوٌّ إلى المعرفة الموضوعية بعيدًا عن الحماس لها أو ضدها. إذ يبدو حماس "فريدريك جيمسون"- وهو من أهم منظريها والمصدرين لها- نابعًا من أنها الحقبة التاريخية التي يعيشها المجتمع الغربي أردنا أولم نُرِد، ومن هنا يدعو النقاد إلى التعامل مع "جدل" ما بعد الحداثة دون إقحامِ لفكرة "الخير والشر" عليها، لأننا عندما نصدر الحكم على

أيديولوجيات ما بعد الحداثة فإننا بالضرورة نصدر الحكم على أنفسنا، إذ نعيش هذا الجدل ما بعد الحداثي.

إنه يدعو إلي عدم الاستسلام لإغراء إدانة "ما بعد الحداثة" باعتبارها مظهرًا من مظاهر الانحلال، وكذا عدم المغالاة في اتخاذ موقفٍ متفائل مبالغ فيه إزاءها. إنها إذن، محاولة للتعرّف عليها دون أن نُستلب لصالحها، أو نُستقطب ضدها.

إن ما بعد الحداثة- فيما نختار من آراء- محاولةٌ لتشخيص وضع جديد في نواحٍ عديدة، وتصورٌ حول ظواهر لم تكن بمثل هذا الاتساع أو العمق أو التعقيد، والالتباس أيضًا. هذا، حيث لم تعد التصوّرات الأخيرة حول الحداثة تفي بتشخيصها، أو تقنع هذه الظواهر نفسها بالدخول تحتها.

أولاً: حول المصطلح:

إن مصطلح ما بعد الحداثة Post modernism مصطلح شديد الارتباك، وهو ارتباك متعدد الوجوه؛ لعل منها ما يعود إلي مفهوم كلمة (الحداثة) نفسها، ومنها ما يعود إلي البادئة (Post ما بعد) ومنها أيضًا ما يعود إلى المصطلح نفسه، الكلمة والبادئة معًا (ما بعد الحداثة). وتبدو المشكلة بحيث أن الأمر يكاد يتطلب لدى كل كاتب تحديدًا مفهوم "الحداثة" نفسها ومفهوم البادئة Post (ما بعد) كذلك.

إن البادئة(Post ما بعد) التي هي جزء من الأزمة قد تعطي علاقة اتصالٍ وارتباط بالحداثة، كما تعطي أيضًا بشكلٍ من الأشكال علاقة انفصالٍ ما. إنها قد تعني تجاوزًا زمنيًّا للحداثة، إذ تشير إلي تقدمٍ

خَطِّيّ في الزمن، وقد تعني تطويرًا لها باعتبارها هي الطريق الذي ضلّته الحداثة في تطويرها وتقدمها، فتأتي ما بعد الحداثة على هذا النحو لتكون أشبه بالولادة الثانية وتجدد الحياة. هل تحمل هذه البادئة معنى النتيجة أم تؤخذ على معنى الرفض وتقديم البديل؟ أم أنها تجعل من المصطلح شيئًا يشير إلى ما يلوح في الأفق دون أن نتمكّن من بلوغه، فتشير ما بعد الحداثة كما يرى "جان-فرانسوا ليوتار"- إلى هذا (السامي) الموجود في كل ما هو حداثي، ويستعصي على التقديم، ونظل دومًا وراءه في حالة لهث للوصول إليه، ومن هنا لا يمكن لعمل- عنده- "أن يُصبِحَ حداثيًا، إلا إذا كان ما بعد حداثيًا أولاً".[1] ويبحث العمل ما بعد الحداثي عن ألوان جديدة من التقديم "لا بهدف الاستمتاع بها، بل لِنَقْل إحساس أقوى بما لا يمكن تقديمه".[2]

وإذا كان ما بعد الحداثي هو ما يستعصي على التقديم عند "ليوتار" فإن "إيهاب حسن"- الأمريكي الجنسية المصري الأصل، وهو من أهم أعلام ما بعد الحداثة ونقادها- يدرس عددًا من الأعمال الأدبية ما بعد الحداثية تحت مسمى "أدب الصمت" ولا تكاد تشير العبارة إلي نَسَقٍ جماليّ قدر ما تُشَكّلُ تحدّيًا إبداعيًا.

إن ما بعد الحداثة عبر هذه البادئة (Post ما بعد) توحي كما يرى "إيهاب حسن" بما ترغب ما بعد الحداثة في تجاوزه أو قمعه، أي الحداثة نفسها، وبذلك فالمصطلح يحتوي على عدوّه الداخلي (الحداثة).[3] إنها تتضمّن نقطة الانطلاق ومسيرة التجاوز.

والحديث حول ما بعد الحداثة يأخذ موقفًا متشعّبًا؛ فهناك مَنْ يَستَحَمّس لها ويدافع عنها، وهناك مَنْ يتقبّلها بوصفها حُكْمَ واقعٍ مفروضٍ أو آلت إليه الأمور، علينا فحصه ومناقشته واتخاذ سُبل

التعامل معه. وهناك أيضًا مَنْ يرفضها تمامًا، ويتراوح رفضهم بين: تجاهلٍ لها وكأنها غير موجودة، أو عَدّها مجرد موضة عابرة مصيرها إلى التلاشي والزوال، أو شن هجومٍ مضادٍّ إزاءها، أو محاولة الاستيلاء على دعاواها وتصوراتها وضَخّها في اتجاهات أخرى سابقة لتفريغها من خصوصية دعاويها.

ولكن أصوات ما بعد الحداثة أعلى من أن يتم إسكاتها وأبعد من أن يتم تنحيتها، وأقوى من أن يتم إدماجها في اتجاهات أخرى سابقة عليها.

ثانيًا: في تحديد المفهوم:

هناك بطبيعة الحال تعريفات عِدّة لما بعد الحداثة، ولكن على الدوام هي تعريفات غير شاملة، وتمهيدية، وتميل إلى جانب معرفي بعينه ولها انشغالات خاصة؛ فهناك من ينظر إليها من زاوية المعرفة، وهناك من يعرّفها من زاوية جمالية (استاطيقية)، وهناك من يعرفها من زاوية ارتباط الثقافة بالاقتصاد، وهناك أيضًا من يعرّفها من زاوية تكنولوجيا الإعلام والاتصال، وهكذا على سبيل المثال يعرّفها "جان فرانسوا ليوتار" عدّة تعريفات قوامها أنها هي وضع المعرفة في المجتمعات بالغة التقدم؛ في مجتمعات الكمبيوتر والمعلومات، في ظل عَصْرٍ يُعْرَف بالعصر ما بعد الصناعي[4]. وهي عند "فريدريك جيمسون" مفهوم له وظيفة زمنيّة يربط بين ظهور نوعٍ جديد من الحياة الاجتماعية ونظام اقتصادي جديد. وهو ما يُطْلَق عليه مجتمع التحديث، أو مجتمع ما بعد الصناعي، أو مجتمع المستهلك، أو مجتمع الإعلام والإبهار، أو مجتمع الرأسمالية الجديدة أو الرأسمالية متعددة الجنسيات.[5] وبعيدًا عن إدراك

ملامح مجتمع ما بعد الحداثة قد لا نستطيع فهم ما بعد الحداثة في الأدب والفنون.

إن مجتمع ما بعد الحداثة هو مجتمع التبدلات الثقافية والمعرفيّة الأخيرة التي رافقت اللحظات المتسارعة بصورة مذهلة في التطور التكنولوجي والاتصالات وتدفق المعلومات، مجتمع القدرات الهائلة للبث التليفزيوني والإعلام، مجتمع الخدمات والأعمال المكتبيّة وتراجع الأعمال الشاقة التي تتطلب جهدًا بدنيًا، مجتمع المعرفة العلمية وتَبدُّل طبيعة العمل والإنتاج والتسويق، مجتمع استقلت فيه النظم الاقتصاديّة والإداريّة وتعرضت حياة البشر تمامًا للغزو.

وعلي العموم يقوم اتجاه ما بعد الحداثة علي رفض الأيديولوجيا(*) عامّة، والرؤية التاريخيّة(**)، بل العقلانية بعامّة، والدعوة إلى تحرر الفرد من سائر المنظومات النسقيّة الكليّة، واعتبارها مجرّد

(*) الأيديولوجيا: هي المذهب الفكري المتكامل الذي يقدّم رؤية كليّة شاملة للعالم والمجتمع والإنسان. (راجع: "مفهوم الأيديولوجيا": عبد الله العروي. المركز الثقافي العربي.ط5- 1993م).

أو بعبارة أخرى هي "نظام الأفكار المتداخلة (كالمعتقدات والتقاليد والمبادئ والأساطير) التي تؤمن بها جماعة معينة أو مجتمع ما، وتعكس مصالحها واهتماماتها الاجتماعيّة، والأخلاقيّة، والدينيّة ،والسياسيّة، والاقتصاديّة، والنظاميّة وتبررها في نفس الوقت. وتقوم الأيديولوجيات بمهمة التبريرات المنطقية والفلسفية لنماذج السلوك والاتجاهات والأهداف وأوضاع الحياة العامة السائدة." (راجع: موسوعة العلوم الاجتماعية. تحرير ميشيل مان. ترجمة: عادل مختار الصواري، د.سعد مصلوح. دار المعارف الجامعية- 1999م.ص234.)

(**) الرؤية التاريخيّة: هي الرؤيا التي تؤمن بوجود قوانين يسير التطور التاريخي وفقًا لها، ويمكن من خلال هذه القوانين التنبؤ بمجرى التاريخ.

(راجع: "بؤس الأيديولوجيا: نقد مبدأ الأنماط في التطور التاريخي". كارل بوبر. ترجمة: عبد الحميد صبرة. دار الساقي.ط1-1992م).

وهم، والعيش بعيدًا عن النظرية، سواء في العلوم أو الاجتماع أو التاريخ أو الأدب والفنون.

على أننا نشير إلى نوعٍ من التشاؤم أو هو بعض القناعة على الأقل إزاء الوضع الذي آل إليه الإنسان في مجتمع التكنولوجيا والمعرفة والمرحلة المتأخرة من التطور الاقتصادي وقوى التحديث التي انفلتت من عقالها. وهي نبرة نجدها لدى كثيرين منهم "ليوتار" و"جيمسون" و"بودريار"، وهي كذلك لا تكاد تفارق تنظيرات "إيهاب حسن"، حيث الوعي الموجع لدى الأديب بحقائق العصر الحديث: العشوائية والتنوّع، والانقطاع، واللاغائيّة.

ثالثًا: في التحديد الزمني:

إن محاولة تعيين فواصل ما بين فترة وأخرى، كمحاولة الفصل بين ما بعد الحداثة والحداثة، لا تعني فقط أن تغيرًا جذريًا قد حدث أو أن تحولاً كبيرًا بدا، ولكنه يعني أيضًا إعادة هيكلة عددٍ من العناصر أو السمات الموجودة بالفعل؛ إذ تغدو بعض العناصر الأساسية أو المسيطرة في فترةٍ أو مرحلةٍ ما ثانويةً أو هامشيةً في فترة لاحقة كما يُحتَمل العكس أيضًا. إن الخارطة تتداخل ويعاد توزيع الخصائص والكثافات.

ويعود "إيهاب حسن" بمصطلح ما بعد الحداثة إلى:

– "فيدريكو دي أونيس" في كتابٍ له طُبع سنة 1934م، والتقطه منه "ددلي فيتس" في كتابٍ له طبع سنة 1942م. وقصد به الإشارة إلى رد فعل ثانوي تجاه الحداثة وقائم في داخلها في ذات اللحظة.

– ثم استخدمه "أرنولد توينبي" سنة 1947م، حيث أطلقه على حلقة جديدة يراها في تاريخ الحضارة الغربية، تبدأ من عام 1875م.

- ثم استخدمه"شارلز أولسن" في الخمسينات بتعريف متسرّع وغير مصقول.

- وتحدث "إرفنج هاو" و"هاري ليفين" عام 1959م، 1960م عن ما بعد الحداثة بوصفها سقوطًا من علياء الحركة الحداثية الكبرى.

- وفي الستينيات استخدمها "إيهاب حسن" نفسه و"لسلي فيدلر"، حيث تحدث عنها "فيدلر" بوصفها تحديًا لنخبويَّة(*) التراث الحداثي الراقي باسم الثقافة الشعبية. وتحدث "إيهاب حسن" عما أسماه "أدب الصمت".(6)

وعلى العموم بدأت ما بعد الحداثة في التبلور في الستينيات وشهد صعودها وصوتها المسموع بقوة في السبعينيات. ولكن رغم ذلك يأتي "شارلز جينكز" ليعود بالمصطلح إلى عام 1929م، ويعود فيراجع نفسه ويعلن أن أول من استخدمه هو الفنان البريطاني "جون واتكنس شابمان" في سبعينيات القرن الماضي!! ولعل هذا يبيّن لنا كيف أنه من الواجب أن نأخذ مسألة التحديد الزمني بشيء من الأريحيّة وسعة الصدر مثلما أخذنا الحداثة، فمن الصعب وضع تاريخ معين نستفتح به اتجاه ما بعد الحداثة.

وما يرتضيه بعض رواد ما بعد الحداثة أننا- بشكلٍ من الأشكال- نستطيع تلمسها عند من ينتمون إليها بالفعل، أو عند بعض الحداثيين أنفسهم، لنكتشف فيهم ما بعد حداثتهم. ومن هنا

(*) نخبويّة: نسبة إلى النخبة، وهي أقلية في المجتمع تتركز في يدها السلطة بحسب أشكالها وتحتل موقع السيادة وتتخذ القرارات الرئيسيّة.

وسُوِّغ ذلك لهم لكونهم المنتخبين أو الصفوة أو أفضل الناس أو أكثرهم كفاءةً. وقد يستخدم المصطلح أحيانًا للتنديد بسياسة يُفترض أنها تحابي أقليّة ما وتستبعد الأغلبيّة. (راجع: قاموس الفكر السياسي: تأليف مجموعة من المتخصصين. ترجمة: د.أنطون حمصي. منشورات وزارة الثقافة- دمشق- 1994). وعلى العموم الحداثة في إجمالها تصوّر النخبة من أهل الرأي والفكر والفن وذوقهم.

يستطيع ما بعد الحداثيون "اختراع أسلافهم" كما يقول "إيهاب حسن"[7]، فيقرأون "كافكا" و"بيكيت" و"بورخيس" و"نابكوف" بوصفهم ما بعد حداثيين. ولعل المسألة على هذا النحو تعود إلى قدرة بعض الأعمال الفنية والفكرية على أن تمنحنا رؤيةً للعالم تتجاوز رؤية "الحداثة".

رابعًا: البعد الاقتصادي في ثقافة ما بعد الحداثة:

يشير كثير من المفكرين إلى البعد الاقتصادي في ثقافة ما بعد الحداثة، حيث يرونها مرافقةً لمرحلةٍ متطورة من الرأسمالية(*)، هذه المرحلة تأخذ أسماء عدّة؛ فهي "الرأسمالية الاستهلاكية" أو "الرأسمالية متعددة الجنسيات" أو "رأسمالية أيامنا" والاسم الأخير عنوان لكتاب طَرَح فيه "أرنست ماندل" تقسيمًا لعصور الرأسمالية أو مراحلها وهو ما أخذه عنه "فريدريك جيمسون" وبنى عليه تصوره لعصر ما بعد الحداثة. ومؤدى هذا التصور: أن الرأسمالية مَرّت للآن بمراحل ثلاث:

1) مرحلة الرأسمالية الكلاسيّة أو التنافسيّة أو رأسمالية السوق:

حيث التناحرات الطبقيّة بين طبقتي البرجوازيّة(**) والبروليتاريا(***) وحيث أولويّة الإنتاج الصناعي. وهذه المرحلة رافقها واقعية روائِي القرن التاسع عشر الكبار أمثال: "بلزاك" و"تشارلز ديكنز" و"ليو تولستوي".

(*) الرأسمالية: "هي نسق اقتصادي تكون فيه وسائل الإنتاج ذات ملكية خاصة، حيث يتركز رأس المال ويستخدم لتحقيق وجَني الأرباح. كما أن جموع لمستخدمين يعملون في إطار الأجر الحر" (موسوعة العلوم الاجتماعية: تحرير: ميشيل مان. ص87).

(**) بورجوازية: يشير أكثر ما يشير إلى طبقات التجاريين أو الطبقات الوسطى في المجتمعات المختلفة. ومع التطور من المجتمع الإقطاعي إلى المجتمع البورجوازي استطاعت البورجوازية أن تتحكم في معظم مشروعات العمل، بعد أن تزايد نموها، وتراكم لديها رأس المال، وبذلك ظهر

2) مرحلة الرأسمالية الإمبريالية(*) الاحتكارية: وهذه مرحلة رافقت حداثة أوائل القرن العشرين أو أدت إليها، حيث "بيكاسو" و"جيمس جويس".

3) أما الآن حيث "رأسمالية أيامنا" أو "الرأسمالية متعددة الجنسيات" فإن هذه المرحلة هي ما يحدد منطق الإنتاج الثقافي لهذه الفترة التي يعيشها الإنسان الغربي بصفة مباشرة وهي ما نطلق عليه ما بعد الحداثة.

وهذه الرأسمالية الجديدة لا تكتفي بانتشارها في الغرب بل تقضي على كافة أشكال التنظيم الاقتصادي "قبل الرأسمالي" التي توجد في أماكن متفرقة من العالم والتي تمثل جيوبًا بعيدة عن الهيمنة، والتي كانت أيضًا تتسامح معها قبل ذلك. إن هذه الرأسمالية الجديدة تقضي على سائر الأشكال الرأسمالية الأخرى، وتخترق اقتصاد الشعوب

وجودها على كافة الطبقات، لكنها في نفس الوقت عملت على ظهور طبقة جديدة تحمل في وجهها السلاح هي الطبقة العاملة الحديثة أو البروليتاريا ومن ثم فهي في الصراع الجدلي الجديد بين الطبقات العاملة التي تضم كل ملاك الأرض وأصحاب المصانع ووسائل الإنتاج. (راجع:= = قاموس علم الاجتماع: د.محمد عاطف غيث. دار المعرفة الجامعية– إسكندرية– 1988. ص 40).

(***) البروليتاريا: هي طبقة العمال الصناعيين الفقراء الذين يزاولون عملاً يدويًا، وليس لديهم رأس مال. ومن ثم يبيعون قوة عملهم للحصول على ما يَسُدّ حاجاتهم، ويشمل المصطلح أيضًا الفلاحين الأجراء، ويُطْلَق أحيانًا على مَنْ تنعدم ملكيته لوسائل الإنتاج. (راجع: قاموس علم الاجتماع: د. محمد عاطف غيث. ص 354).

(*) الإمبريالية: هي ممارسة دولة ما لبسط سيادتها على الدول الأخرى بطريق القوة العسكرية عادةً وبهدف الاستغلال الاقتصادي وتحقيق المجد القومي. وبدأت الإمبريالية الأوربية منذ الأيام الأولى للرأسمالية في ضم معظم الكرة الأرضية، واتخذت شكلاً استعماريًا بوجه عام، وصارت معظم شعوب العالم بعوالي العصور ضحايا للحكم الإمبريالي أو الاستعماري. ويفضل كثير من الكتاب استعمال مصطلح الإمبريالية الجديدة في وصف الاستغلال الاقتصادي الذي تمارسه البلاد الغنية مع البلاد الفقيرة بدون تدخل عسكري مباشر. (راجع: موسوعة العلوم الاجتماعية: تحرير: ميشيل مان. ص323).

الأخرى لتحيلها إلى مناطق سِلَعيّة، وتأخذ من ثم في استغلالها واستنزافها.

خامسًا: من معالم الوضع ما بعد الحداثي:

من الصعوبة بمكان أن نشير إلى مجموعة من المبادئ المشتركة بين من نطلق عليهم بعد حداثيين، لنقول ان هذه هي أفكار ما بعد الحداثة. وما هذا إلا للتنوّع الكبير في المواقف التي تُنسَب إلى ما بعد الحداثة، بل وربما تضاربها في بعض الأحيان. وما يعده البعض ما بعد حداثيًا قد يعده آخرون حداثيًا أو حداثيًا متأخرًا.

إن ما بعد الحداثة ليست تصورًا واحدًا متماسكًا قدر ما هي تصورات ومواقف عِدّة، قائمة على التنوّع، وكثيرًا ما تحفل بالتصادم والصراع.

إزاء كل تصور نقول به أو رأى ثمة شيء آخر مخالف، وربما كان على الضد مما نقول، ومن ثم رأينا أن نعرض لبعض النقاط التي وإن لم تكن محل اتفاقٍ تام أو كبير فهي شديدة الذيوع وتحفل بمناقشات واسعة لدى جانب كبير من مفكري ما بعد الحداثة، أو على الأقل تكاد لا يغفلونها.

1- التحرر من هيمنة المركز:

تدين ما بعد الحداثة بالنسبية المطلقة، فليس ثمة حقائق لها طابع الإطلاق واليقين، وإنما كل شيء خاضع للتأويل، مرهون بالدوافع والضرورات الأساسية.

ليس ثمة مركز وحيد ثابت يشد إليه تصوراتها ويتحكم فيها ويوجهها على نحوٍ وحيدٍ. والمحيط الذي تدور فيه المعرفة بعد الحداثيّة محيط مرايا متعددة

موازية ومتقابلة حيث ننتقل معها من البؤرة الواحدة إلي حيث تعدد البؤر بما يفضـــي إلى إنتاج لانهاية من الصور المتقابلة، حالة من حالات المتاهة، وأيضًا حالة من حالات تكاثر الصورة وتعددها دون عمقٍ أو كيانٍ داخلي، ولا نخرج من صورةٍ في تيه المرايا المخادع إلاّ إلى أخرى، متاهة من الصور ربما ضاع فيها الأصل.(8)

إن مـــا بعـــد الحداثـــة تـــنفي البنى الثابتة للوجود، هذه البنى التي يترتـــب عـــلى الفكـــر أن يرجع إليها ليؤسس نفسه في أفكار يقينيّة متينة. وفي ظـــل هـــذا الـــتحرر أخـــذت مـــا بعد الحداثة تمحو التمييز بين الثقافة العلـــيا أو ثقافـــة النخـــبة والـــثقافة الجماهيريّة، وكذا أخذت الفواصل في الانمحـــاء بـــين الأنـــواع الأدبـــية وبعضها، بل بين الأنواع الأدبية وغيرها مـــن أشـــكال الخطـــاب، كالخطـــاب الفلسفي أو الاجتماعي أو السياسي، وكـــذا بـــين الفلســـفة نفسها وغيرها من الخطابات، ولقد وجِدَ اليوم فرعٌ معـــرفيٌ يُعْـــرف "بالـــنظرية" لا يمكـــن القطـــع فيه بانتمائه إلي الفلسفة أو التاريخ أو السياسة أو النقد الأدبي، وإنما هو كل ذلك معًا.
وفي ظـــل التحرر من هيمنة المركز أيضًا أخذ الفنان يعمل دون قواعد مطلقًا، دون مركـــزٍ يشده إلى تصور بعينة عن الفن، فهو الذي يصوغ قواعد عمله دون قواعد مسبقة.

2- مفهوم الحكاية وسقوط النظم الشموليّة الكلية:

لقـــد أســـقطت مـــا بعـــد الحداثـــة كل المشروعات الكبرى التي تحـــاول تحديـــد أهـــداف المجـــتمع وغاياتـــه وفق نَسَقٍ فكريٍّ وحيدٍ، مغلقٍ عـــلى طـــريقٍ واحـــدٍ في الفهـــم والتصـــور، لقد أسقطتها لصالح التنوّع والـــتعددية، إذ لم تنـــتج هـــذه المشـــروعات إلا القَهْـــر والإرهـــاب والاستبداد، على نحو ما كانت الماركسية، في تصور البعض.

لقد نظرت ما بعد الحداثة لهذه الأنساق الفكرية الكبرى بما تقدمه من تفسيرات كليةٍ للظواهر على أنها مجرد "سَرْديّات" أو "حكايات". والحكاية في ما بعد الحداثة ليست شكلاً أو بناءً أدبيًا دقيقًا، ولكنها احد الأشكال المجردة التي نُكَوِّن من خلالها خبراتنا بالعالم. إنها شكلٌ مُفَرَّغ من المضمون نسقطه على المادة الخام المتدفقة في الواقع، ومن ثم يأتي العالم إلينا- عبر منظور ما بعد الحداثة- في شكلٍ حكائي، بل من الصعب أن نفكر في العالم كوجود خارج الحكاية. إن اي شيء نحاول استبداله بالحكاية نجده بعد الفحص الدقيق نوعًا آخر من الحكاية.

والحكاية في حد ذاتها دائمًا ما تتطلّب التفسير الذي يتفاوت بتفاوت المُفَسِّرين بل إن هذا المفهوم هو مما سوّغ لخطاب ما بعد الحداثة نقضَ كثير من أنماط المعرفة التي تأتي إلينا، والتعامل معها بعيدًا عن وهم الحقيقة أو طابعها الشمولي.

لقد أصبحت ما بعد الحداثة تنظر (للتقدم) بوصفه أسطورة، هذا بعد أن تمحورت الحداثة حول فكرة التنوير والتقدم. ففي مجتمع ما بعد الحداثة- حيث التطور المستمر والمتسارع على الدوام- يختفي الهدف من التطور ذاته، ولا يصبح التطور أو التجدد رغبةً في شيء إلا رغبةً في (بقاء النظام) الذي هو (التجدد ذاته)، وهنا لا يأخذ (التطور) ولا تأخذ (الجِدَّة) أيَّ طابعٍ ثوريٍّ أو انقلابيٍّ على الإطلاق، فما يحدث يحدث فقط لأن هذا هو طبيعة النظام.

لقد صاحب التطور التقني (تذويب) مفهوم (التقدم) ذاته في سياق التاريخ العام، أصبح التطور نفسه (بحثًا عن شرط كمالٍ في داخل العالم)، ومن ثم شيئًا فشيئًا غدا التقدم يعني (تاريخ التقدم) يعني

(سيرورته)، وغدت القيمة النهائية له هي تحقيق الشروط التي ستفتح المجال للإمكان المستمر لحدوث تقدم جديد. ومن ثم تكشف حركته- التي يختفي فيها الهدف- تكشف عن خوائه.[9]

3- ما بعد الحداثة وفكرة ألعاب اللغة:

هناك انعطافة كبرى رافقت ما بعد الحداثة وربما قبلها بقليل اتجهت صوب اللغة، ليس فقط فيما يتصل بالتواصل وتخزين المعلومات وتداولها، وإنما في علاقاتها بنظام المعرفة ونظرياتها وتحليل المجتمع اقتصاديًا وثقافيًا وفلسفيًا.

لقد حدث تحوّل في النظر إزاء تحليل الثقافة والمجتمع، من اتخاذ الفرد بوصفه قوة حُرّة مُفكّرة تقوم بفعلها الاجتماعي غير المشروط بالظروف التاريخية أو الثقافية- إلي الفرد المحدد ببنيات الأشياء من حوله، والمقيّد بها. ومن هنا تَحوّل التحليل إلى بنيات الأشياء وعلاقتنا بها، ومن هنا تحول التحليل إلى (نظام الإشارات الذي يجسّد الممارسة الفعلية للواقع الاجتماعي)، بعبارة أخرى تحول التحليل إلى نظام (اللغة).

لقد أزاحت ما بعد الحداثة "الذات" بوصفها تصورًا وهميًا، وكذا أزاحت "العقل الفاعل" بوصفه تصورًا ميتافيزيقيًا (غيبيًّا)، ولم يتبقَ سوى "اللغة"، التي نُظِرَ إليها على أنها مجالٌ إشاريٌّ لا يُفصِح بأي درجة من الوضوح عن حقيقة محددة أو معنى كامن.

وتشكل برجماتية اللغة (نفعيتها) جانبًا مهمًّا في كثير من التصورات التي تُقَدَّم بوصفها مقومات بعد حداثيّة، على نحو ما نجد لدى "جان-فرانسوا ليوتار" الذي يهتم بدراسة "تأثيرات" مختلف أنماط الخطاب، ويسمي الأنماط المختلفة للعبارات "ألعاب لغة"[10]

language games، إنــه يــتحرك داخــل هــذا المفهــوم الذي نتصوره استعاريًا بوصــفه (حقــيقة)؛ فيــنظر للغة لا بوصفها نظرية للاتصال بل عــلى أنهــا لعــبة شطرنج، حيث تُحَدِّد فيها فئات العبارات بنفس الطريقة الــتي تُحــدِّد بهــا خصــائص كل قطعة في الشطرنج، أي طريقة تحريكها.

هذا مع ملاحظة أن:

- قواعد اللعبة/اللغة لا تحمل داخلها مشروعيتها الخاصّة، ولكنها موضوع تعاقدٍ، صريحٍ أو مُضمَر، بين اللاعبين/المتكلمين.
- لو لم توجد قواعد، فليس ثمة لعبة. وأي تعديل ولو متناهي في الصغر في قاعدة واحدة يغيّر طبيعة اللعبة، وكذا أي منطوق لا يتفق مع القواعد لا ينتمي حينئذٍ إلى اللغة التي يعرفونها.
- كل منطوق في اللغة يُفكَّر فيه على أنه "نقلة". ولعل هذا المبدأ على هذا النحو هو ما يقف وراء منهج "ليوتار" ككل، والذي قوامه: (أن تتكلّم يعني أن تقاتل، بمعنى اللعب، وأفعال الكلام تندرج تحت تناحريّات(*) عامة).

إن تصــور اللغــة هــنا يقــوم على مفهوم (اللعب)؛ ولكنه لعب يقــوم عــلى مــبدأ (القــتال)؛ النصر والهزيمة، أو تحقيق المكاسب، فلكي تكســب لابــد أن يخســر الخصــم. ويرتبط مفهوم اللعب هنا أيضًا بمبدأ (اللــذة)؛ إن المــرء- لــدى لــيوتار- لا يلعــب لكي يكسب بالضرورة، ولكن ربما لكي يحقق لذّة ابتكار النقلة.

وفي هــذا الإطــار تــأتي الــرابطة الاجتماعية لتتكوّن من "نقلات لغويــة" تنــتقل فــيها اللغــة إلى مستوى الألعاب التناحريّة بهدف الابتكار وتحقــيق المصــالح المحــدّدة بــالموقف في الــزمان والمكان. فمعيار الصحة

(*) تناحريّات: من التناحر وهو التقاتل بشدّة.

الـذي إلـيه تعـود ألعاب اللغة هو معيار برجماتي (فعلي)، لا يهم فيه البعد القِـيَمي للمـنطوقات (صـادق- كـاذب)، بل المهم هو الفعّالية؛ (فعّال- غـير فعّـال). فمـع ألعـاب اللغـة تتضـائل فكرة المسئولية الأخلاقية، وتتلاشى إمكانيّة تحديد الحقيقة أو تحصيلها.

وهـذا التصـور الـبرجماتي يقابله في الفن لغة معبرّة عن "اللايقين" لغـة تُحَـرّم كُـلّ تقـديمٍ لـلمطلق، لغة تقوم على التجريد الفارغ، هذا الـتجريد يؤكـد أن ثمـة شـيئًا يمكن إدراكه لكن لا يمكن رؤيته أو جعله مرئـيًا. ومـثل هـذا الشـيء لا علاقـة له بالمعنى، ولا بالمطلق، ولا بمبدأ الإجمـاع الشـامل، وإنمـا له علاقـة بالشـعور باللذّة فحسب: اللذّة التي يشعر بها الفنان أو المتلقي[11].

4- موت الفاعل ونهاية الفرديّة:

قامـت الحداثـة عـلى ارتباط جمالياتها بوجود ذات فردية، وهويّة خاصّـة، يُـتَوَقّع مـنها رؤيتها المتفرّدة للعالم والتي تظهر في أسلوب مُتَفَرّد. ولكـن رأت مـا بعـد الحداثـة أن ذلـك الـنوع مـن الفردية والهوية الشخصـيّة شـيء ينـتمي إلى الماضـي في أحسـن الأحوال، وينتمي إلى المـرحلة الأولى مـن تطـور الرأسمالية- الرأسمالية المتنافسة- وظهور الطبقة الـبرجوازية. ورأت أيضـًا أن الفـرد (القـديم) أو الفاعل الفردي "ميت" أو يمكـن اعتـباره مجـرد أيديولوجيا (شيء غيـبي أو وراء واقعي) أو ربما كـان مجـرد "أسـطورة" لم توجـد أصلاً، وكان هدفها إقناع الناس بأنهم "يمتلكون" أفعالاً فردية، وأن لديهم هوية شخصيّة متفرّدة.

إن أحـدًا في ظـل مـا بعد الحداثة لا يمتلك مثل هذه الذات، ولا هذا العالم والأسلوب الخاصّين المفردَين. إن العوالم والأساليب الجديدة قد اخترعت من قَـبل، فكـل جديـد سَـبَق، والمـتاح هـو مُجَـرّد عـدد محـدود من

التراكيب والخلطات، إن كل ما هو مُتفَرِّد قد جرى التفكير فيه بالفعل من قبل.[12]

5- الإحساس المكثف بالحاضر:

كانت الحداثة محاولة دائبة لإحداث انقطاع في كل التقسيمات إلى مراحل تاريخيّة[13]. وأرادت الحداثة أن تكون حالة (لازمنية) تخرج على سائر التصنيفات الخطية التتابعية في تطورها. ولكن حالة ما بعد الحداثة وإن كانت ترفض التصور الخطي التعاقبي للزمن فإنها تقدم مفهومًا آخر له يتسم (بعدم الاتصال والانقطاع).

إن إحساس ما بعد الحداثي بالزمن هو إحساس المصاب بالفصام (الشيزوفرانيا)، حيث لا يستخدم المصابُ اللغةَ بالدقة الكافية، ولا يستطيع أن يدرك الإحساسَ بالزمن في استمراريته، ومن ثم يعيش في حاضرٍ تكون لحظاته رغم اختلافها غير مرتبطة بالماضي، وليس لها أفق في المستقبل.

الشيزوفرانيا إحساسٌ بالمادة الدالّة المنفصلة والمعزولة، والتي فشلت في الارتباط بسلسلة من الأفكار، ومن ثم فحالة ما بعد الحداثة هي إحساس مكثف بالحاضر، بعيدًا عن أن يكون جزءًا من مجالات أكبر تشمل الماضي والمستقبل، هي شعور بالزمن المتجزئ في سلسلة من الحاضر الأبدي.

لقد فقد مجتمع ما بعد الحداثة القدرة على الاحتفاظ بماضيه، والإعلام بوسائله المتعددة يساعد على هذا النسيان، حيث تُستهلك الأخبار بسرعة شديدة، وتتراكم بشدة مما يحيل الماضي القريب إلى ماضٍ بعيدٍ سحيق، إن الأخبار بسرعتها وتراكمها الشديدين تحيل التجربة التاريخية الحديثة إلى الماضي البعيد بأسرع وقت ممكن، وآلات الإعلام هي آلات تُحفّز فقدان التاريخ وتجعلنا نعيش في حاضرٍ دائم.

إن المعرفة في مجتمع ما بعد الحداثة، حيث الغرب والعالم المتقدم- وهي المعرفة العلمية حسب تصنيف ليوتار- معرفة تعتمد على معلومات متفرّقة يتم تخزينها، ومن ثم تُخزّن الماضي كمعلومات مستحضرة دومًا لإنتاج معارف وابتكارات جديدة. ومن هنا يصبح الماضي فيها (ماضٍ مفكك إلى حضورٍ معلوماتي)[14]، ويصبح الزمن حضورًا دائمًا.

6- حضارة الصورة: زيف الواقع وواقع الزيف.

كانت الحداثة ذروة تألق "الكتاب"، حيث يقول مالارميه: "كل شيءٍ في العالم يوجد لينتهي في كتاب". أما ما بعد الحداثة فإنها صياغة لذروة تألق التليفزيون وشبكة المعلومات ووسائل الاتصال الحديثة (الميديا)، حيث تدفق سيل المعلومات والأحداث والوقائع والتقارير.

إن (تجربة الواقع) تُختزَل الآن في (صورٍ) تأتينا من كل اتجاه لتنقل إلينا الأشياء والأحداث. وفي الوقت الذي أصبحنا فيه نعاين العالم كله من خلال وسائل الاتصال فقدنا في نفس اللحظة التواصل الحقيقي مع الأشياء، وأصبحنا لا نتعامل إلا مع صور.

إن العالم اليوم تجري عملياته-كما يرى بودريار- من خلال دورانٍ لا نهاية له للعلامات (ليس الشيء نفسه، ولكن ما هو علامة عليه): فثمة علامات عن الأنباء، تُقدّم ما يحدث في العالم من أحداث، وعلامات عن الذات، تختص بوضع الهوية التي يود المرء أن يبدو عليها، علامات اجتماعية، تتعلق بالمكانة والتقدير الاجتماعي، علامات معمارية، علامات جمالية ... ومع تشبّع عالمنا- الآن-

بالعلامات الوافرة وفرة هائلة أضحى الفارق بينه وبين مراحل أخرى سابقة فارقًا نوعيًّا كبيرًا.

إننا نعيش- كما يرى بودريار- وسط كم هائل من العلامات التي هي صورة للشيء أو عنه أو تشير إليه. وقد اختُزِلَ كل شيء إلى (مجموعة معينة من العلامات) وما نمارسه حقيقةً ليس هو الأشياء نفسها بل علاماتها، فلا وجود لشيء في الفعل الحقيقي الذي نمارسه إلا للعلامات، بل أكثر من ذلك أصبح لا مجال للادعاء بأن هناك أشياء حقيقية وراء هذه العلامات.

فما يقدمه التليفزيون من أخبار ليس هو (الحقيقة) بل (بناءات حول الحقيقة)، علامات تَدّعي الإشارة إليها، و(الواقع) يبدأ وينتهي مع هذه العلامات التي تظهر على الشاشة، ولا يمكننا (القطع) بأن وراء هذه العلامات أحداث حقيقيّة. وكل محاولة تَدّعي وجود حقيقة وراء هذه العلامات إنما تضيف حينئذٍ علامةً أخرى لها نفس سمات العلامات التي تتناقش حولها.

إن ما يؤسسه مفهوم الصورة على هذا النحو في ثقافة ما بعد الحداثة هو علاقة "المراوغة مع الأصل"، وتتخلى الكلمة هنا عن دلالات:

- النسخ الأمين المطابق للأصل أو النقل الآلي له .
- أو النقل التعبيري لواقعٍ ما من خلال العالم الداخلي واللاشعور[15].

ويقدم "جي ديبور" تصورًا متماسكًا وطليعيًا حول المجتمع الذي نتحدث عنه، بوصفه مجتمع ما بعد الحداثة، ويسميه مجتمع الاستعراض[16] حيث يُستَبدل العالم المحسوس بمقتطف من (الصور) التي تقدم نفسها على أنها هي العالم المحسوس بلا منازع. والاستعراض

هنا ليس هو الصور نفسها بل (علاقة اجتماعية) بين أشخاص (تتوسط فيها الصور).

لقد أحالت شروطُ الإنتاج الحديثة الحياةَ- كما يقول "ديبور"- إلى تراكمٍ هائل من الاستعراضات، فكل ما كان يعاش على نحوٍ مباشرٍ أخذ يتباعد متحولاً إلى (تمثيل).

فعن كل مجالٍ من مجالات الحياة ثمة صورٌ ما تنفصل عنه، لتجتمَع هذه الصور وتترابط معًا وتندمج ضمن تيّار مشترك، ومع هذا التيار الذي هو سَيْل من الصور المنفصلة عن مجال من مجالات الحياة، ومع اندفاعة تياره الذي يغمرنا على الدوام- لم يَعُدْ ممكنًا استعادة وحدة هذه الحياة من جديد. إننا أمام سيل من الصور، سَيْلٍ من التمثيل، سَيْلٍ من الاستعراض.

ومع هيمنة (صور) العالم، وليس العالم نفسه، ومع اندفاعة سيلها، نغدو في عالم الصورة المستقلة، حيث الحركة المستقلة لما ليس حيًّا، حيث الحركة المستقلة للصور، حيث عالم الاستعراض.

ولأن هذه الصور منفصلة عن الحياة، فإنها تصبح في محل النظرة المخدوعة والوعي الزائف. إن (الواقع المأخوذ جزئيًا في صور) يغدو- على حده- (عالَمًا زائفًا)، بل إن فقدان وحدة العالم هو أصل الاستعراض. وعندما يقدّم هذا الاستعراض أو هذا التمثيل نفسه بوصفه جزءاً من المجتمع، بوصفه المجتمع ذاته، وتتحول الصور إلى (أداة توحيد)، ولأن هذه الصور هي في الأصل (منفصلة) عن الحياة- فإن ما يتم توحيده هو (الانفصال) ليصبح (انفصالاً مُعمّمًا). ويصبح الاستعراض أو تصبح الصورة هي اللغة المشتركة للانفصال عن العالم، وما يربط بين المشاهدين ليس سوى ارتباط لا يقبل الانعكاس بنفس المركز الذي يُديمُ عزلتهم (الصورة).

والاستعراض، بما هو علاقة اجتماعيّة بين أشخاص تتوسط فيها الصور، وبأشكاله المتعددة: المعلومات، الدعاية والإعلان، الاستهلاك المباشر للأشياء بغرض التسلية، وهو ما يُشكّل النموذج الراهن للحياة الاجتماعيّة الآن- هذا الاستعراض هو لُبّ (لاواقعيّة) مجتمعنا الواقعي، فحيث يتحول العالم الواقعي إلى صور بسيطة، تصبح الصور البسيطة كائنات واقعيّة، ومن ثَمّ فنحن مُستلبون داخلَ كلٍّ من "الواقع" و"الاستعراض" الذي لا يمكن إقامة تعارض تجريدي بينهما؛ فالاستعراض الذي (يقلب) ما هو واقعي هو في الحقيقة نِتاج، هو نشاط اجتماعي فعلي وإن كان عبر وسيط الصور، وكذلك الواقع المعاش نفسه مُشَبَّعٌ ماديًّا بتأمّل الاستعراض! (إن الواقع ينبثق داخل الاستعراض، والاستعراض نفسه واقعي). ويصبح (ما هو حقيقي لحظة من لحظات ما هو زائف).

وفي ما بعد الحداثة لم يعد الفن (يعكس)- لا لأنه يسعى إلى تغيير العالم وليس مجرد محاكاته- وإنما لم يعد يعكس (لأنه ليس ثمة شيء يمكن عكسه)، ليس ثمة واقع لم يعد هو نفسه صورة فعلاً، فكل ما حولنا مجرد صورة، استعراض، شبيه، اختلاق.

7- تحلل مفهوم الحقيقة:

لقد كان الرمز يشير إلى عمق المعنى الذي يمكن استبداله بالرمز نفسه، وكان ثمة شيء يكفل هذا الاستبدال. ولكن مع سيطرة الصور والتلاعب بالرموز وانتقالنا من الرموز التي تخفي شيئًا وراء ظاهرها، وهو ما يتضمّن نظامًا كهنوتيًّا للحقيقة والكتمان، وانتقالنا إلى الرموز التي تتظاهر بأنها لا تخفي شيئًا على الإطلاق، حيث عَهْدُ من

الصـــور الـــزائفة، والـــتي بموجـــبها تتشكّل قراءتنا للواقع، بما لا يمكن فيه الفصـــل بـــين الحـــق والـــباطل- نقول مع هذه السيطرة يصبح النظام في مجملـــه لا وزن له، ولـــن يـــزيد عـــن مجـــرّد صـــورة عملاقة لا سبيل إلى اســـتبدالها بمـــا هـــو حقيقي، بل يتم استبدالها في حد ذاتها بدائرة مغلقة بلا معنى.

ويـــرى بودريـــار أن اســـتحالة تقديم الوهم للناس تنتمي إلى نفس نوعـــيّة اســـتحالة إعـــادة اكتشـــاف مستوى مطلق للحقيقة. فالوهم لم يعد ممكـــنًا لأن الحقـــيقة لم تعـــد ممكـــنة. فـــإذا ما افترضنا أن شخصًا ما نظّم عملـــية نهـــب مصـــطنعة لبنكٍ مثلاً واحتجز أحدًا ممن يثق بهم من أصدقائه كرهيـــنة مصـــطنعة، مـــاذا سيحدث حينئذٍ؟ إن الموقف سيجري تمامًا كما لـــو كـــنا إزاء موقـــفٍ حقـــيقي. بالتأكـــيد سيصاب العملاء بالذعر وقد يصـــاب أحدهـــم بالإغمـــاء وقـــد يمـــوت على أثر أزمة قلبية، وقد يُطلق رجـــال الشـــرطة الـــنار عـــلى المكـــان، وإذا ما كان قد طُلبت فدية معيّنة فإن هذه الفدية- المزيفة حينئذٍ لأنها لن تفتدي أحدًا- سوف تُسلّم.

إجمـــالاً فإن هذا الشخص سوف يجد نفسه في قلب الحقيقة التي من وظائفها تبديد أية محاولة للتزييف والادّعاء، رغم افتعال الموقف، لكنه موقف وَصَـــلَ في افتعاله إلى درجة قصوى امتزجت عندها شبكة الدلائل المصطنعة بالعناصـــر الحقيقـــية لدرجة التعقيد. عند هذه النقطة لن يكون من المستطاع معـــرفة الحقيقة من الزيف. وكيف يمكن حينئذٍ إقناع رجال الأمن بأنها عملية نهب زائفة؟ أو أنها مُجَرّد ادّعاء؟.

لـــيس هـــناك فارق "موضوعي"، بل سنجد نفس الإيماءات ونفس الـــدلالات التي نجدها في حادث نهب حقيقي. إن الدلالات لا تميل إلى جانبٍ دون آخر. ومن ثم فسوف يتسم المشهد إجمالاً بسمات الحقيقة في نظر النظام

القـــالم، ومـــن هـــنا يرى بودريار أن النهب الزائف أشد خطرًا من النهب الحقـــيقي، ويجب أن يلقى ردعًا أشد، ذلك أن النهب الحقيقي لا يفعل شيء سوى إفساد لنظام الأشياء وحق الملكيّة، في حين أن النهب الزائف يتدخل في مـــبدأ الواقـــع نفسه. إن المحاكاة والزيف يوحيان بأن القانون والنظام قد لا يمثلان سوى الزيف في حقيقتهما.

إن السلطات لا تعرف كيف تواجه الادّعاء، فكيف يمكن أن تعاقب عـــلى ادّعاء الفضيلة؟ رغم أنها لا تقل خطورة عن ادّعاء الجريمة. إن المحاكاة تساوي بين الطاعة والعصيان، وهي أخطر جريمة، لأنها تلغي الفوارق التي يقوم عليها القانون.

الـــنظام دائمًا ما يؤثر الشيء الحقيقي. وفي حالة الشك فإنه دائمًا ما يؤثر افتراض حقيقة الأشياء. إذ من المستحيل عملـــيًّا عزل عملية الادّعاء.

ومن خلال قوة القصور الذاتي في الشيء الحقيقي الذي يحيط بنا نجد أن "الضـــدّ" حقيقيٌّ أيضًا، أي أنّه: من المستحيل أيضًا عزل عملية الحقيقة أو إلـــبائها. (إن نـــزعة الإفـــراط في واقعيّة الادّعاء تفضي إلى التشابه التام مع الحقيقة). وأي محاولة لظهور الحقيقة يتم ردعها من قِبل بديلها الرمزي. إن ما هو حقيقي لن يمكن فرزه على الإطلاق.

8- الطابع السلعي للمجتمع وللمعرفة:

مـــن الملامـــح الرئيســـية لمجـــتمع ما بعد الحداثة اصطباغه بالطابع الاســـتهلاكي، حيـــث الـــتقل المجـــتمع من (تطور قوى الإنتاج) إلى حيث (الإنـــتاج الســـلعي) حيـــث لم تعـــد الســـلعة فـــائض احتياجات، بعد أن اسـتُبْدِلَ بإشـــباع الحاجـــات الإنســـانيّة الأوّلـــيّة المُعْتَرَف بها (الرغبةُ في حاجـــات زائفـــة)، لتعـــيدنا مـــن جديـــد إلى الحاجـــة الزائفة مَرّةً أخرى،

وهكذا يتم التطور بعيدًا عن مبدأ (الضرورة). كل ما يهم هو أن يحافظ الاقتصاد على المبدأ الذي يشتغل به، وهو (ضرورة التطور الاقتصادي اللانهائي)، بعيدًا عن الحاجات الجوهرية. حيث (النمو الاقتصادي هو كل شيء)، وحيث لا يَستَهدِفُ الاقتصادُ شيئًا سوى نفسه. إن (السلعة) تظهر في مجتمع ما بعد الحداثة بوصفها (قوة) تأتي لكي تحتل فعليًّا حياتنا الاجتماعيّة.

ويربط "جي ديبور" بين الاستعراض والسلعة، بل يرى أن المجتمع الاستعراضي- حيث العلاقة بين الأشخاص علاقة تتوسط فيها الصور- مجتمع يتحقق فيه بقوة مبدأ صنميّة السلعة، بل يبلغ فيه هذا المبدأ تحققه المطلق. ويعني "ديبور" بصنميّة السلعة: "السيطرة على المجتمع بأشياء تفوق الحواسّ، وهي محسوسة كذلك"[17].

وكذلك يربط "كولن كامبل" بين اللذة والاستهلاك، إذ تستثير منتجات الاستهلاك اليومي في العقل الاستهلاكي لما بعد الحداثة ما يسمّى بمتعة الوهم الذاتي. وهي لَذّة لا يشبعها الاستهلاك بأيّة حال، إذ تظل المتعة وهميّة، ليظل الإنسان حبيس هذه اللذة التي يخلقها الوهم في الواقع. ويضحى سلوك المستهلك المحرّك للتحولات الاجتماعية-الاقتصادية.[18]

ولم تتوقف هيمنة الطابع الاستهلاكي لمجتمع ما بعد الحداثة عند تصوره الخاص لطبيعة الاحتياجات ووقوعه في أسْر السلعة، بل لقد دخلت (المعرفة) نَفْسُها حيزَ السلعة والإنتاج؛ إذ صارت (القوة الرئيسية للإنتاج) في هذا العصر (عصر ما بعد الصناعة). وفي هذا العصر تكف المعرفة عن أن تكون (غاية) في حد ذاتها، وإنما تفقد قيمتها (الاستعمالية) لصالح قيمتها (التبادلية) بوصفها (سلعة) لا غنى

صنها للقوّة الإنتاجيّة، ومن ثم تمثل رهانًا رئيسيًّا في المنافسة العالمية على (السلطة).[19] إن إنتاج المعلومات وحفظها وتخزينها واستدعاءها، وإعادة استخدامها ونقلها وبثها- هي سلعة هذا العصر وقوة إنتاجه. ومن يملك هذه القوة هو من يملك السلطة والهيمنة.

9- الاهتمام بثقافة الهامش والأطراف:

ولدت الحداثة الأوربية وعاشت وهي ترسّخ لهيمنة الثقافة الغربية بوصفها مركزًا لغيرها من الثقافات، وبوصفها الأصل والطبعة الكاملة والناضجة من التطور الثقافي، وصار النص الغربي الحداثي هو المركز وما عداه هو الهامش والطرف، ولكن ما بعد الحداثة التي تحررت من هيمنة المركز أخذت تلتفت إلى ثقافة الأطراف والهامش، إلى الشعوب الأخرى خلاف العالم المتقدم، خلاف (الغرب). وسعت على نحوٍ ما إلى فتح الحوار مع الثقافات الأخرى وإذابة الاختلاف، وتجاوز الحدود بين الثقافات، والنظر إليها على أنها حواجز مصطنعة. ولكن عندما تتطلع ما بعد الحداثة إلى تذويب الاختلافات تحت مزاعم التعدد فإنها تؤكد هذه الاختلافات نفسها وترسّخها، لأنها حينئذٍ تتجاهل الاختلافات لصالح نموذج واحد فقط هو النموذج الغربي الذي سيظل هو عمق النموذج المعمم للاختلاف والتعدد. ودون اقتراح نماذج إيجابيّة للعبور والتفاعل بين الثقافات، والاختلافات، ودون احترامٍ لخصوصية الثقافات ورصد تفاعلها مع المؤثرات العالمية ستظل الاختلافات قائمة، وسيظل العالم المتقدم الغربي على ما هو عليه من هيمنة، وسيظل العالم المتخلف (الهامش) مُهَيْمَنًا عليه عبر النموذج الذي يقرره العالم المتقدم ويفرضه.

إن "ليوتار" في شرحه لما بعد الحداثة يفرّق بين "الثقافات التقليدية" حيث العالم المتخلف و"الثقافات العلمية" حيث العالم المتقدم تكنولوجيًّا واقتصاديًّا. وتعمل الثقافة التقليدية على توطيد الروابط الاجتماعيّة بمسروداتها الغيبيّة، بينما تعتمد الثقافة العلمية على (البراهين). والجامع بين كلتا الثقافتين هو أن كُلاًّ منهما تستخدم بيانات محكمة تتماثل وقواعد اللعبة التي يجتمع حولها المشاركون فيها، إلا أن قواعد اللعبة في كُلٍّ منهما مختلفة، ومن ثم (فالثقافتان لا تتكافآن)، ومن ثم يستحيل إقامة أي تبادل معرفي أو حوار ثقافي بينهما. إن الحوار ينقطع لاختلاف قواعد اللعبة.

وعلى هذا النحو تبقى (التعددية المطلقة) التي تنادي بها ما بعد الحداثة مجرد (عجز عن فهم الآخر والتواصل معه)، عجز يتخفّى تحت دعاوى التنزّه عن التدخل في شئون الآخرين.

سادسًا: الفن في ما بعد الحداثة:

على نحو ما نجد اختلافًا في تحديد مبادئ ما بعد الحداثة نفس المسألة نجدها في تحديد معالم الفن بعد الحداثي، إذ يتداخل معنا كثيرًا ما هو حداثي أو حداثي متأخر أو طليعي، ولكن هذه العناصر في اجتماعها أو اجتماع بعضها تعطي تصورًا ما عن الفن في هذه الحقبة بعد الحداثية ومنها:

1- الاحتفاء بمبدأ اللّذّة:

إذا تحدثنا عن أعمال "ما بعد الحداثة" الفنية فيجب أن لا نخجل من إعلان "مبدأ اللّذّة" الذي تحتفي به الأعمال بعد الحداثية. وهو ليس مثلبًا عندها، أو فيه ما يدعو للخجل والدونيّة كما صورته

"الحداثة"، تلك التي تنظر إليها ما بعد الحداثة على أنها قد جفّفت منابع اللّذّة والمتعة، على نحو ما شككت "الحداثة" خاصة ذات المسحة الأيديولوجية اليساريّة في أن تسير "اللّذّة" في ركاب الأيديولوجيا، فهما لا يجتمعان، ونادت كما نادى "فلوبير" بأن تُبتَر الأجزاء والعناصر التي تشيعّ بالبهجة وتبعث على اللّذّة.[20]

إن ما بعد الحداثة لا تخجل من الجمع بين أشد الروايات حبكةً وأتقنها بناءً- طبقًا لنظرة الحداثيين- وغيرها من القصص البوليسيّة، والروايات العاطفيّة المسرفة في عاطفيتها. واحتفت أيضًا بما كان يعد ساذجًا وسطحيًا وربما تافهًا.

يقول "روبرت ب.راي": إذا كانت الحداثة قد قمعت المظاهر الثقافيّة التي تدغدغ المشاعر وتؤدي إلى التلذذ بها، ورفضتها على أسس جمالية وسياسيّة- فقد وجدت فيها ما بعد الحداثة ضالتها المنشودة ومتعتها المفقودة، ووجدتها وسيلةً للتمرّد على قيود النخبة الحداثيّة، ومنبعَ لذاذة واستمتاع يكسر محظوراتها الثقافيّة.[21]

ويذكر لنا "أمبرتو إيكو"[22] كيف يثني "ليزي فيدلر" عام 1980 على "آخر الهنود الحمر" وهي قصص مغامرات حَطَّ النقاد من شأنها، ولكنها كانت قادرة على خلق الأساطير وأسْر الخيال لدى أكثر من جيل. وكذا يتساءل ما إذا كان هناك شيء مثل "كوخ العم توم" سيظهر مَرّةً أخرى، وكان هذا كتابًا يمكن قراءته بنفس الحماس واللهفة في المطبخ أو في غرفة المعيشة أو في حجرة الأطفال. وكذا يدرج "فيدلر" "شكسبير" ضمن مَنْ كانت لهم خبرة كبيرة بالتسلية، جنبًا إلى جنب مع رواية "ذهب مع الريح". إن "فيدلر" على هذا النحو يخترق الحواجز القائمة بين الفن والإمتاع، ويشعر أن الوصول إلى جمهورٍ عريض وأسْر أحلامه قد يعني (الإبداع).

2- المعارضة أو المقابسة:

إن المعارضة أو المقابسة(*) ممارسة بعد حداثية تجيء نتيجة لاختفاء الموضوع الفرد، لاختفاء الأسلوب الفردي المتميز، حيث يتعذر الابتكار الأسلوبي، ولم يبقَ لنا سوى محاكاة أساليب ميتة، حيث التعبير عن الفشل الحتمي للفن وللجماليات، حيث فشل الجديد والوقوع في سجن الماضي.

ويُفَرِّق "جيمسون" بين المعارضة أو المقابسة والباروديا (أو المحاكاة الساخرة) parody[23] حيث الأخيرة- الباروديا- محاكاة ساخرة للأصل؛ تسخر من خصوصية أسلوب ما، ومن إفراطه وشذوذه مقارنةً بالطريقة التي عادةً ما يوجد بها لدى الناس. وهذا يتطلب- بالطبع- وجود (قاعدةٍ ما) يمكن السخرية من خلالها عند المقارنة بها. إن مجتمع ما بعد الحداثة يعاني حالةً من التشظي الكبير، بعد أن انفرط عقد الجماعات وفقدت سماتها الجامعة، وأصبح كل فرد جزيرةً خاصةً، وبدت الانقسامات أعمق وأكثر عموميّة. وبهذا تلاشت إمكانيّة وجود تلك (القاعدة) التي يمكن من خلالها السخرية من الأساليب الخاصّة واللغات المميزة. ولن يكون لدينا على هذا النحو سوى تنويعات واختلافات أسلوبية. وهنا تظهر المقابسة لتكون محاكاة ميّتة تفتقد أي نوع من الدوافع التهكميّة أو البواعث النقدية أو روح

(*) المعارضة أو المقابسة (من الاقتباس) pastiche: هي تكون العمل الفني من عناصر أو نُتَف مستعارة من أعمال أخرى لمؤلفين عديدين، أو من محاكيات لأسلوب مؤلف معين وتقنياته. وتعني الكلمة في معناها القاموسي أيضًا مزيجًا مختلطًا من عناصر متنافرة. ويمكن استخدام المصطلح بمعنى مهين للإشارة إلى نقص الأصالة وهو هنا سمة مميزة لما بعد الحداثة تشير إلى حرية الاقتباس من أي عمل سابق، دون أن يبدو أنها واعية بأية دوافع أخرى للاقتباس.

(راجع: أحمد حسّان في هامشه القيم ص19 من ترجمة لكتاب: مدخل إلى ما بعد الحداثة).

الدعابة. إنما تمثال ذو حدقات عمياء. وقد تمارس المعارضة أو المقابسة السخريةَ، ولكنها سخرية في إطارٍ محايد بارد، مجرد ارتداء لأقنعة وأصوات تنتمي لأساليب محفوظة في متحف وهمي.

3- النسخ والتكرار:

استبدل الفن في ما بعد الحداثة هالة "التفرّد" و"الأصالة" و"نقاء الأساليب الفنية"- وهي كلها سمات حداثية- استبدل بذلك صنعةَ "الفن العابرة"، و"التكرار اللانهائي والاستنساخ الآلي". كان الفنان التشكيلي "آندي وارهول"- المولودفي 1930م، والذي عمل لفترة طويلة فنانًا للرسوم التجارية- يعيد طباعة صور فوتوغرافية مطبوعة بالصحف في لوحاته وكان يعهد إلى مساعديه للقيام بذلك، فالصور يُعاد استعمالها في اللوحة لا بوصفها تحقق نتائج شكلية، بل مجرد نسخ وإعادة نسخ.

وكذا تعرض الفنانة التشكيليّة "شيري ليفن" في الثمانينيات صورًا فوتوغرافيّة لصورٍ فوتوغرافية معروضة لمصوّرين معروفين[24]. وتقول هي نفسها أن المضمون في أعمالها الذي هو موضوع العمل- هو الاستياء الذي يخالجك لإحساسك بأنك شاهدت ما تراه من قبل، وهذا الاستياء الذي تشعر به أمام شيء ليس أصيلاً تماماً.

إن التفرّد يستحيل في ما بعد الحداثة إلى آلية وتكرار، والاقتباس يستحيل إلى ترقيع تؤمن معه ما بعد الحداثة بموت الفن أو نهايته. فالفن- كما يقول "راجكمان"- لن يستطيع بعد اليوم أن يقدم نفسه كإشعار مسبق أو أمل في حضارة أفضل، ولكن يمكن له ان يبيّن أن التيقّن من هذا الأمل- على الأقل في الفن- لم يعد ممكنًا.[25]

لقد تغيرت المفاهيم الخاصّة بالعمل الفني وهويته ومقوماته وطبيعته وكذا وظيفة الفنان ودوره والنظرة له. يقول "آندي وارهول" عن النسخ والتكرار أنه إذا كان بيكاسو قد أنتج أربعة آلاف لوحة طوال حياته، فبإمكانه إنتاج نفس العدد في يومٍ واحد!

وتسهم الثورة التكنولوجية بسهمٍ وافر في الاتجاه نحو النسخ والتكرار، بالإمكان إنتاج ما لا يُحصَى من النسخ الأخرى المطابقة للأصل مما يسهم بشكل أكبر في القضاء على المكانة المستقلة للإبداع التاريخي، إذ يفقده هالته الرمزية التي كانت تحوطه وتعزله عن الوجود. بل أكثر من ذلك، وَلّدَت الثورة التكنولوجية (فنونًا) أصبحت (إمكانية نسخها) جزءاً من طبيعتها الأصليّة كالصورة الضوئية والسينما، حيث لا يَعْرف الفن حينئذٍ ما يُسَمّى بالأصل أو النسخة الأصلية كما كان الحال مع رسّامي عصر النهضة أو فناني الحداثة مثل "بيكاسو" وغيره.

4- إزالة الحدود بين الثقافة الرفيعة وثقافة الجماهير:

عملت ما بعد الحداثة على إزالة الحدود بين الثقافة الرفيعة وثقافة الجماهير، وهو ما عملت الحداثة على إرسائه على الدوام والحفاظ علية تأكيدًا على خصوصيتها، وحفاظًا على ما أقامته من صَرْح لمفهوم التجربة الأصلية والمتفرّدة، بعيدًا عن الاختلاط بما هو هابط من فنون العامة.

لقد قلبت ما بعد الحداثة الفوارق الهرميّة بين الثقافة "العليا" والثقافة "الدنيا"، ووضعت نهايةً للفصل الحاسم بين "الراقي" و"الشعبي"، بين فنون "الصفوة" وفنون "العامّة"، بين "الفني" و"التجاري"، بين "جماليات الفن" و"الطابع السلعي".

في مـــا بعـــد الحداثـــة لم يعـــد الفنان "يقتبس" موادًا أو كسرًا أو وحــدات موضــوعية مــن ثقافــة الجمـــاهير أو الثقافة الشعبية ليطعّم بها عملـــه كمـــا كـــان الأمـــر مع رواد الحداثة، بل أصبح (يمتص) هذه المواد أو هـــذه الموضـــوعات في عملـــه إلى الحد الذي لم تعد فيه المقولات النقدية والتقييميـــة- والـــتي تأســـست بدقة وحرص على التمييز بين ثقافة الحداثة والثقافة الجماهيرية- لم تعد قادرة على أداء وظيفتها.(26)

إنـــنا نجـــد في ما بعد الحداثة أعمالاً فنية مستمدة من المخلّفات التي تَخلّص منها الناس ولم يروا لها نفعًا، ومن خلال إعادة تدوير هـــذه المخلفات الـــتي هي مادة بائدة بحسب استعمال الناس في حياتهم اليوميّة- يصنعون منها أعمـــالاً فنـــية تســـتوي لديهم مع أجَلّ الأعمال الفنية المعروفة في حقبةٍ فنية أخرى، فتوضع كومة من الأشياء القديمة؛ ملابس، أحذية، فرشاة أسنان، حبل غســـيل في جانـــبٍ ما من قاعة عَرْض، وتُقدّم على أنها عمل فني. وكذا يعاد إنتاج أنبوبة كريم أو ألوان في شكل بشري.. ولعل إرهاصًا بمثل ذلك يعود إلى الفرنسي "مارسيل دوشامب" (1887- 1968) الذي وضع سنة 1913 إطـــار دراجـــة مقلوبـــة عـــلى كرســـي مســـتدير صـــانعًا بذلك "تمثالاً جاهـــزًا"readymade، وهـــو التعبير الـــذي أطلقـــه "دوشـــامب" على (شيء عادي يحمل توقيع الفنان، ويحمل عنوانًا ويُعْرَض على أنه فن art).(27)

وتســـتوي في إعـــادة الإنـــتاج هـــذه الأعمـــال الخـــالدة مـــع الســـلع الاســـتهلاكيَة الـــرائجة، فقـــد مَسَخ "دوشامب" "الموناليزا" وقَدّمها حليقة الرأس.

لقـــد فتنـــت مـــا بعـــد الحداثـــة بالسوقي والرخيص، بالإعلانات ومسلســـلات التلـــيفزيون، بالـــروايات الغرامـــية وقصـــص الرعـــب والـــروايات البوليســـية. وهـــي عـــندما تحتفي بالفن الهابط، فليس من باب

ان السيء يتضمن الجيد، بل يزعم ان السيء هو نفسه جيد، أو بالأحرى أن هذين المصطلحين نفسيهما- السيء والجيد- قد عفا عليهما الزمن، بفعل نظام اجتماعي جديد، يجب الا نشجبه أو نشجبه، بل فقط (نقبله). ففي ما بعد الحداثة ليس ثمة مرجع نستمد منه المعايير التي تكون على اساسها افعال الإثبات أو الشجب ممكنة، وعلينا أن نواجه ما هو معاصر على ما هو عليه، بكل راهنيته الجوفاء. (إن القيمة أصبحت مجرد ما هو كائن) كما يقول "تيري إيجلتون".

5- سلعيّة الفن:

ترى ما بعد الحداثة أن العمل الفني في مرحلة الحداثة العليا على وجه الخصوص يوجد في قلب تناقضٍ شديد مع وضعه المادي، تناقض بين طبيعة اصطفائية تنحو صوب السمو والتفرد والابتكار غير القابل للتكرار، وبين محاولاتٍ لإضفاء الطابع السلعي علية مِنْ قِبَل الثقافة المعممة التي تقوم على الطابع السلعي، والتي تحاول أن تنحطَّ به إلى مجرد (شيء قابل للتداول).

ومن اجل صد محاولة الاختزال إلى وضع السلعة يضع العمل الحداثي المرجع أو العالم التاريخي الواقعي الذي يوازيه بين أقواس، ويأخذ في تكثيف أنسجته وتشويش أشكاله ليجهض (قابلية الاستهلاك الفوريّة)، ويصبح شيئًا هو غاية نفسه لنحوٍ غامضٍ، ويستغرق في تأمل ذاتي لوجوده الخاص، متحصنًا بذلك إزاء كل تعاملٍ (ملوث) مع ما هو واقعي.

لكن المفارقة الشديدة التي تراها ما بعد الحداثة في هذا الوضع، هو أن العمل الحداثي بقيامه بهذا يهرب من أحد أشكال التحول إلى (سلعة)

ليسقط فريسةً لشكلٍ آخر للسلعة. إنه يتجنب ذلّ أن يصبح شيئًا قابلاً للتبادل الفوري، لكنه بسلوكه هذا يعيد إنتاج جانبًا آخر من السلعة هو صنميتها.

إن العمل الفني الحداثي، المستقل ذاتيًا، المتفرّد في جماله، المنعزل، هو أيضًا سلعة، ولكن بوصفها (صنمًا). هو السلعةُ بوصفها (صنمًا) عندما تقاوم السلعة بوصفها (تبادلاً).

ولكن العمل الفني في ما بعد الحداثة- في مواجهة هذا المأزق- يستسلم تمامًا لطابع السلعيّة، حاسمًا النزاع لصالح أحد جانبيه وهو جانب السلعة، ليصبح العمل الفني جماليًا هو ما هو عليه اقتصاديًا .

إن ثقافة ما بعد الحداثة تذيب حدودها الخاصّة وتصبح متشابكة في الامتداد مع نفس الحياة العادية المصطبغة بالطابع السلعي، والتي لا تعترف تبدلاتها وتحولاتها الدائمة بأية حدود شكلية لا يجري انتهاكها باستمرار.

ويقيّم "تيري إيجلتون" ما فعلته ما بعد الحداثة من إدخال الفن إلى حيز الأشكال السائدة للإنتاج السلعي، وتحرير استقلالية الفن، وهدم طابعه المؤسسي- أنه كان في حقيقة الأمر صورة كاريكاتورية بشعة للحلم الطبيعي بتكامل الفن والمجتمع. إن ما بعد الحداثة تحاكي التحلل الشكلي للفن والحياة الاجتماعية، وهو ما حاولته الطليعية، ولكنها تفرّغها- بلا رحمة- من مضمونها السياسي .

إن جماليات ما بعد الحداثة تقدم صورةً للطابع السلعي للثقافة التي تتشكل حسب احتياجات المستهلك، حيث يصبح الفن سلعةً، وتغدو السلعة نفسها فنًا.

لقد أخذ فن ما بعد الحداثة موضوعاته ومادته مما يشغل الرأي العام والجماهير الصغيرة، فكان سندوتش الهامبورجر وزجاجات الكوكاكولا

واغلفة المعلبات وملصقات السينما مادةً للفن وموضوعًا أيضًا. ووجدنا على سبيل المثال "آنـدي وارهول" يقدم مجموعة كبيرة من الرسوم في شكل بورتـريهات لـنجمة الإغـراء "مـارلين مونرو" تتميز بالسخونة والتوهج الشديدين، مما يقدمها كملكة للإغراء في السينما، مستخدمًا الألوان الساخنة والمتضاربة كالأحمر والأصفر والأزرق والأسود، مركّزًا بكل بساطة ودون أي عمـق على ملامحها المغرية كأنثى مثيرة ونجمة للإغراء. هكذا يقدمها، حيث الأشياء كلها تقدم نفسها في ما بعد الحداثة باعتبارها هي، أو هي كذلك دون افتراض لِبُعْدٍ آخر خفيٍّ لا تعرف به، فما يوجد فقط هو سطح محايد عارٍ عن الأعماق.

ولا يأخذ الفن في ما بعد الحداثة من السلعة طابعها الذي تلبي فيه احتياجات المستهلك فقط، بل طابعها اللحظي العابر أيضـًا، على نحو ما أطلق الفنان الأمريكي "هانز هاكل" بالونات ملونة في سماء باريس في 23 يوليو 1968 لمدة أربع ساعات في عملٍ فَنيٍّ ما بعد حداثي يسميّه "قوس قزح". إن الفن مجرد ممارسة مؤقتة.(28)

* العمارة في فن ما بعد الحداثة:

بـدأ الـسجال حـول مـا بعد الحداثة شديدًا من خلال النقاش حـول العمـارة، وذلـك اسـتجابةً لحساسية جديدة بدأت في الستينيات وتشـكلت بوضـوح في الـسبعينيات وإذا كان المسرح أو الفن التشكيلي مـن نحـتٍ إلى تصـويرٍ أو الشـعر أو الـرواية- كان مادةً للنقاش حول اتجـاه أدبيٍّ مـا أو نظـرية نقديـة بعينها، فإن النقاش حول ما بعد الحداثة تجلى بشدة في مجال العمارة.

لقـد انـتقدَ الوعـي الجديد لما بعد الحداثة عمارة الحداثة، ورأى في ضـخامة مبانـيها نوعًـا مـن الإفلاس، وكذا رأى في استجابتها للذوق

الصفوة من المعماريين نوعًا من الاستبداد يمارس على العامة أصحاب البناء وساكنيه. وأيضًا رأى في أشكالها الهندسيّة الزجاجيّة العالية انفصالاً جائرًا تعسّفيًا عما حولها من البيئة المحيطة بها. ولكن ما بعد الحداثة تتنازل عن ادّعاء الاختلاف والابتكار والسمو الذي تدعيه الحداثة فتُدرِج أبنيتها داخل نسيج الفضاء الموجود حولها محتفلة بإشارات وتلميحات وأصداء تربطها بهذا الفضاء. إنها تسعى لتحتضن ذوق العامة ونمط حياتهم ومتعتهم اللحظية.

ويرى "تشارلز جنكس"[29] أن عمارة ما بعد الحداثة لا تحاول التخلي عن مذهب الصفوة، ولكنها تتوسع في لغة العمارة في شتى الاتجاهات، فتتوسع نحو التراث التقليدي، ونحو التراث الشعبي، ونحو ما هو عامي أشبه باللهجة، سعيًا إلى أن تكون مزيجًا بين ذوق الصفوة وذوق رجل الشارع، إنها تُوَسِّعُ من لغتها لتخاطب جمهورًا أعرض.

خاتمة:

هل ما بعد الحداثة على النحو السابق بعيدة عنّا، هل مفاهيم مثل الحقيقي والزائف وتحلل مفهوم الحقيقة أمور تخص الآخر فقط، ونحن لدينا قيمنا ومعتقداتنا ومفاهيمنا ..إلخ، ولسنا بحاجة لمناقشة مثل هذه الأمور. ويقال أنه إذا كانت ما بعد الحداثة وضع يعيشه الإنسان الغربي، فما بالنا نحن بها. وننسى أن ما يقرره الغرب- هذا الذي يطالنا في النهاية- هو بعض عن تصوراته عن نفسه وعن العالم وعن وضعه بغيره بل وعن اللغة وعن الحقيقة. بما يجعله يُقْصي غيره من غير أبناء الغرب، ولا يعترف بحقوقهم، وإن اعترف لا يعمل على تطبيق ما اعترف به، لأنه في النهاية ثمة مصالح واعتقادات أخرى قارة في العمق تُحَرِّك الأمور. الوضع بالغ التعقيد حتى نلجه في مثل هذه السطور، ولكنني سأسوق واقعةً ما بعد حداثية! فقط على سبيل التمثيل.

كتب "بودريار" في جريدة "الجارديان" إبان حَرْب الخليج- إنطلاقًا من مفاهيم ما بعد حداثية في الأساس- أن حرب الخليج لن تقع أبدًا، وما نراه على شاشات التليفزيون مجرد شيء ملفق أفرزه زيف وسائل الإعلام، وما نراه وما نسمعه مجرد ألعاب لغة وسيناريوهات للحروب التي لن تقع. لقد فعلت سياسة الردع فعلها في السنوات الأربعين الماضية بحيث أصبحت الحرب مستحيلة. إن الحرب أصبحت جزئًا من ظاهرة خَطَابية نعيشها، يُتَبادَل فيها نوع من التهديدات الاستفزازية، تكفل طبيعتها اللفظية "المفرطة" أن تمنع وقوع حدث من هذا النوع.

إن الحرب الآن (مجرد تمثيلية) أو (حرب وهمية) يتوقف نجاحها على مدى القدرة على إدارة وتكييف ما يُدْعى بـ(الرأي العام).

وبعد حرب الخليج كتب "بوديار": حرب الخليج لم تقع. لقد دخلنا إلى مرحلة فقدنا فيها إمكانية التمييز بين (الواقع) و(نظائره المتخيّلة) والحملة في

مجملها امتياز إعلامي، محض سيناريو لا يمكن معه رسم الخط الفاصل بين "الحقيقي" و"التخيلي"، بين "الواقعي" و"ما فوق الواقعي".

لقد فقدنا حسّ التمييز بين حرب "الكلمات"؛ "الوهم" الذي أفرزته- افتراضًا- وسائل الإعلام بهدف تمييتنا لشيء حقيقي، وبين "الشيء الحقيقي" ذاته الذي لن يحدث إلا في مخيلة تفرجي التليفزيون المبهورين الذين قُصِفوا بكل أنواع الدعاية وصور الحرب التي غطت شاشاتهم، والتي هي مجرد صور وألعاب فيديو. يستوي في هذا الشخص العادي مع شخصيات السلطة (بوش، ميجور، استراتيجيو البنتاجون..) يستوون في حيرتهم إزاء ما يجري، فهم يتزودون بالكثير من الحقائق المفصليّة عما يجري على أرض المعركة (من خلال نفس القنوات التليفزيونية) التي تُخضع بالطبع كل ما يصل شاشاتها لرقابة أمنية ولتنقية ميدانية مباشرة، وهو ما سيؤثر على قراراتهم وانطباعاتهم، وعلى "الرأي العام"، بل وعلى سلوك وأداء استراتيجية الحرب في "العالم الحقيقي".

إن "الحقيقة" و"الواقع"- على هذا النحو- ليسا متمايزين على الإطلاق عن تلك الأنواع التي تمثل حضورًا ملفتًا في المسيرة الراهنة للفكر والمعتقدات. ومن ثم نحن لسنا أمام قضية "الحقيقة" في مقابل "الزيف" بل أمام اختلاف جذري في الرأي لا يمكن حَلّه بالرجوع إلى الحقائق التي تم من خلالها معرفة القضية، وهذا لأن هذه الحقائق توجد فقط على شكل صور إعلامية متخيلة، وهي عُرْضة لتنوع واسع من التأويلات.

ومن هنا تأخذ حرب الخليج وضعها بوصفها (حدثًا ما بعد حداثيًا) تمرينًا في البلاغة وألعاب اللغة، حدثًا فوق واقعي بإطلاق، فنتازيا أفرزتها وسائل الإعلام.

ولكن إذا كانت حرب الخليج لم تقع، فإن ضَرْب أفغانستان لم يقع، وتقتيل الفلسطينيين لم يقع، وهل يمكننا أن نقول أيضًا أن أحداث (11 سبتمبر

لم تقع)، وأن أحدًا من الأمريكيين لم يُصَب بشيء، لأننا لا نملك من سُبُلٍ لمعرفة الحقـيقة، خاصـةً وأن كل شيء يتم بثه إلينا عبر أجهزة الإعلام، خاصةً وأن المشهد الذي رآه العالم كله لا يختلف في شيء عن السيناريوهات التخيلية التي تُصَدِّرها أمريكا للعالم كله عبر أفلامها ورعبها التليفزيوني.

هــل يمكننا أن نقول أن أحداث (11 سبتمبر) كانت مجرد سيناريو وألعــاب وحــيل تليفزيونية. وكيف يمكننا على هذا النحو تقييم الأفكار التي تشكك في قيمة (الحقيقة)، وإمكانية (رصد المسافة بين الحقيقي والتخيلي)، بين (الواقعــي والــزائف). كــيف نُفَــرِّق بين ما هو (مراوغة كلامية) و(ألعاب تليفزيونية) وما هو (حرب إبادة ومصير أفراد وشعوب)!

هــل يمكنــنا أن نستســلم لوَضْعٍ مطالبين فيه بنسيان أي فارقٍ بين "الحقيقي" و"الزائف" ونُرَوِّض للعيش في عالم ما بعد حداثي تتفشى فيه ألعاب اللغــة، والدوال التي تفتقد مدلولاتها، والبنية التي (تفتقد المركز) مستسلمين لعالم ما بعد حداثي بلا حدود معرفية أو دلالية! اللغة فيه ليست وسيلة لانتقال المعــرفة وتبادلها، وإنما وسيلة (لممارسة الحيل) وتحقيق النَقَلات والمكاسب في نزاعٍ بين متحاربين. إن علينا أن نعيد إنتاج المعرفة قبل أن يعيد الآخر إنتاجنا غذاءً لماشيته.

الحواشي

(1) جان-فرانسوا ليوتار: الوضع ما بعد الحداثي: تقرير عن المعرفة. ترجمة: أحمد حسّان. دار شرقيات. الطبعة الأولى - 1994. ص108.

Jean-Francois Lyotard: the postmodern condition; A Report on Knowledge.Translation from the French by Geoff Bennington and Brian Massumi. Forword by Fredric Jameson. (Theory and History of Literature, Volume 10), university of Minnesata press, Minneapolis, 1984. p: 79.

(2) السابق: نفسه ص109.

Ibid, p: 81.

(3) إيهاب حسن: نحو مفهوم لـ"ما بعد الحداثة" ترجمة: صبحي حديدي. مجلة الكرمل. العدد ص15.

(4) راجع: فرانسوا ليوتار: الوضع ما بعد الحداثي. ص 23 ، 27.

Jean-Francois Lyotard: the postmodern condition; A Report on Knowledge. P: XXiii, p:3.

(5) راجـع فريدريك جيمسون: التحول الثقافي: كتابات مختارة في ما بعد الحداثة (1983-1998). ترجمة: محمد الجندي. مراجعة أ.د.فاطمة موسى. ص24.

(6) إيهاب حسن: نحو مفهوم لـ"ما بعد الحداثة". ص13.

(7) راجع: إيهاب حسن: السابق.ص16.

(8) د.جابر عصفور: آفاق العصر.الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1997م. ص19 ، 20.

(9) راجـع: جياني فاتيمو: نهاية الحداثة. ترجمة: د.فاطمة الجيوشي. منشورات وزارة الثقافة- دمشق- 1998م. ص9.

(10) راجع في ذلك: جان-فرنسوا ليوتار: الوضع ما بعد الحداثي. ترجمة :أحمد حسّان. ص 32، 33.

Jean-Francois Lyotard: the postmodern condition; A Report on Knowledge. P: 9-10.

(11) راجع: د.منى طلبة: قراءة لمفهوم الحكاية عند "ليوتار" و"ريكور" كمنظورين متقابلين لما بعد الحداثة. مجلة قضايا فكرية. العدد 19 ، 20 اكتوبر 1999م. ص446.

(12) راجع: فريدريك جيمسون: التحول الثقافي. ص27 ، 28.

(13) راجـــع: المقدمة التي كتبتها ميرفت دياب لترجمتها لمقال مادان ساروب: "تجارة المعرفة وسؤال التاريخ". مجلة إبداع – العدد 11 – نوفمبر 1992. ص62.

(14) راجع: د.منى طلبة: قراءة لمفهوم الحكاية عند ليوتار وريكو كمنظورين متقابلين لما بعد الحداثة.ص437.

(15) د.جابر عصفور: آفاق العصر.ص17.

(16) أنظـــر مجتمع الفرجة: الإنسان المعاصر في مجتمع الاستعراض. ترجمة: أحمد حَسّان. دار شرقيات للنشر والتوزيع.ط1– 1994م. ص9 : 15 وهو القسم المعنون به "الانفصال المكتمل" وعنه سائر عرضنا.

Guy Debord: Society of The Spectacle. Black & Red, Detroit. 1977. -34.

(17) جي ديبور: مجتمع الفرجة: الإنسان المعاصر في مجتمع الاستعراض. ص19.

Ibid, paragraph: 36.

(18) راجع: نيقولا ارين: هل نحن ما بعد حداثيين. ترجمة: مجدي عبد الحافظ. مجلة قضايا فكرية– العدد 19 –20 أكتوبر 1999. ص500.

(19) راجع: جان–فرانسوا ليوتار: الوضع ما بعد الحداثي. ص28.

Jean-Francois Lyotard: the postmodern condition; A Report on Knowledge. P: 5.

(20) روبـــرت ب.راي: ما بعد الحداثيّة. ضمن كتاب موسوعة الأدب والنقد. ترجمة د.عبد الحميد شيحة. ص294

(21) السابق: نفسه. ص296.

(22) راجـــع: أمـــبرتو إيكو: ما بعد الحداثة والسخرية والإمتاع. ضمن كتاب: الحداثة وما بعدها. ص358 ، 359.

(23) راجـــع: تيري إيجلتون: الرأسمالية والحداثة وما بعد الحداثة. ضمن كتاب مدخل إلى ما بعد الحداثة. ص19 : 35، فريدريك جيمسون: التحول الثقافي.ص25 ، 26.

(24) أنظر: أحمد مرسي: الانتحاليّة والمحاكاتية في الفن. إبداع. العدد 11نوفمبر 1992. ص 102.

(25) السابق: نفسه. ص101.

(26) فـــريدريك جيمسون: سياسات النظرية: المواقف الأيديولوجية في جدل ما بعد الحداثة. ترجمة: فخري صالح. مجلة الكرمل.ص48.

(27) روبرت ب.راي: ما بعد الحداثية. ص280.

(28) راجع: د. صلاح قنصوه: سيولة العولمة، واستسلام ما بعد الحداثة في الفنون التشكيلية. ضمن كتاب ملتقى تشكيلي. مجموعة مؤلفين. سلسلة آفاق الفن التشكيلي. الهيئة العامة لقصور الثقافة. ط1 يوليو 2001م. ص67.

(29) راجع: مارجريت روز: ما بعد الحداثة (تحليل نقدي). ترجمة: أحمد الشامي. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ط1 1994م. ص107: 138.

مراجع

(1) الوضع ما بعد الحداثي؛ تقرير عن المعرفة. جان-فرانسوا ليوتار. ترجمة: أحمد حسان. دار شرقيات للنشر والتوزيع- ط1- 1994م.

(2) نهاية الحداثة؛ الفلسفات العدمية والتفسيرية في ثقافة ما بعد الحداثة(1987م). جياني فاتيمو. ترجمة: فاطمة الجيوشي. منشورات وزارة الثقافة- دمشق-1998.

(3) مدخل إلى ما بعد الحداثة. اختيار وترجمة: أحمد حسان. سلسلة كتابات نقدية- الهيئة العامة لقصور الثقافة.

(4) التحول الثقافي؛ كتابات مختارة في ما بعد الحداثة(1983م-1998م): فريدريك جيمسون. ترجمة: محمد الجندي. مراجعة: د.فاطمة موسى. تصدير: د.السيد يسين. وحدة الإصدارات- أكاديمية الفنون- مصر.

(5) ما بعد الحداثة؛ تحليل نقدي: مارجريت روز. ترجمة: أحمد الشامي. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ط1- 1994.

(6) مجتمع الفرجة: الإنسان المعاصر في مجتمع الاستعراض. جي ديبور. ترجمة: أحمد حسان. دار شرقيات للنشر والتوزيع-ط1- 1994.

(7) أوهام مابعد الحداثة. تيري إيجلتون. ترجمة: د.منى سلام. مراجعة: د.سمير سرحان. وحدة الإصدارات- أكاديمية الفنون- مصر.

(8) نهاية اليوتوبيا؛ السياسة والثقافة في زمن اللامبالاة. راسل جاكوبي. ترجمة: فاروق عبد القادر. سلسلة عالم المعرفة- الكويت- العدد (269)- 2001م.

(9) راية التمرد؛ الأممية المواقفية في العصر ما بعد الحداثي. سادي بلانت. ترجمة: أحمد حسان. المجلس الأعلى للثقافة- مصر- 1999م.

(10) الحداثة وما بعدها: إعداد وتقديم: بيتر بروكر. ترجمة: د.عبد الوهاب علوب. مراجعة: د.جابر عصفور. منشورات المجمع الثقافي- أبو ظبي- الإمارات- ط1- 1995م.

(11) خطاب ما بعد الحداثة: محمد حافظ دياب. مجلة نزوى- مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان- العدد(21)- يناير2000م.

(12) نظرية لا نقدية : ما بعد الحداثة، المثقفون، حرب الخليج. كريستوفر نوريس. ترجمة: د.عابد إسماعيل. دار الكنوز الأدبية. لبنان- ط1- 1999م.

(13) مجلة قضايا فكرية. العدد 19/ 20- اكتوبر1999م. محور: الفكر العربي بين العولمة والحداثة وما بعد الحداثة. قضايا فكرية للنشر والتوزيع. مصر.

الباحث

- محمود أحمد العشيري.
- 1970/11/7.
- مدرس مساعد بقسم الدراسات الأدبية بكلية دار العلوم بالفيوم– جامعة القاهرة.
- أنجز بحثه للماجستير بعنوان "شعرية البناء في سقط الزند".
- يعد بحثه للدكتوراه حول البناء السردي في القصيدة الجاهلية.
- نشـــر عددًا من البحوث والدراسات والمقالات في الشعر والقصة بمجلات: القاهرة– إبداع– القصة– البيان– جذور التراث– الحياة اللندنية– الكرمة.
- شارك ضمن فريق عمل في تحرير معجم: "الصواب اللغوي" بإشراف: أد. أحمد مختار عمر.
- شارك في دراسة الأدب في الأقاليم (في مصر) في عدد من مؤتمرات الهيئة العامة لقصور الثقافة.
- حصل على:
  - جائزة المقال الأدبي من الهيئة العامة لقصور الثقافة 2001م.
  - جائـــزة الباحـــثين من المجلس الأعلى للثقافة بمصر عن بحثه "الإبداع الأدبي والقيم الاجتماعية: المقولات المؤسسة في النقد العربي القديم والنقد الغربي 2001م.
  - جائـــزة أحمد بهاء الدين عن كتابه "الاتجاهات النقدية والأدبية الحديثة دليل القارئ العام" 2002م.
  - جائزة "المبدعون" من الإمارات عن بحثه "شعرية الإيقاع عند المعري" 2001م.
- صدر له:
  - "ممارســـات نصـــية؛ تجارب مع الشعر الحديث. الهيئة العامة لقصور الثقافة. ط ~ 2001 م.

- "الاتجاهات النقدية والأدبية الحديثة . دليل القارئ العام". ميريت للنشر والمعلومات القاهرة، طـ1- 2003.

- السير نحو نقطة مفترضة: دراسات فى شعرية النص المعاصر. المجلس الأعلى للثقافة- الكتاب الأول طـ1 – 2003.

- له تحت الطبع:

- شعرية البناء في سقط الزند.



مختارات ميريت

هذا الكتاب

يهدف الكتاب إلى التعريف الموضوعي باتجاهات أدبية وفنية شملت غالبية الفنون والآداب والسلوك ونمط التفكير، وطبعت الأعمال الأدبية بنمطٍ خاصٍ وسمات مميزة.

وهنا لا نخلط بين المعرفة الموضوعية وبين الدعوة لاعتناق الأفكار وتبني المواقف أو التحفيز إليها. إنما نريد بياناً للصورة بما يسمح للقارئ باتخاذ موقف. إننا فقط نضيء له الفضاء ونساعده على اكتشافه، فإن راق له سكنه، وإن لم يَرُق مَضَى إلى فضاءٍ آخر، أو ربما أعاد تشكيل فضائه الخاص، وضَرَبَ فيه بخيامه، وهذا غاية المبتغى.

والصورة التى نرومها عن المواضيع التى نكتب فيها صورة تقدم القاسم المشترك الأعلى لسائر الكتابات فى هذا المجال قدر الممكن، متغاضين عن التفصيلات الدقيقة أو الخوض فى اختلاف وجهات النظر.

نحن نبتغى تقديم مدخل مبدئى للقارئ العام إلى الموضوعات التى نتحدث فيها، يستطيع بعدها الدخول إلى الكتابات المتخصصة دون أن يجد خلطاً أو تشويشاً.

الغلاف: أحمد اللباد

ميريت للنشر والمعلومات

جمعية أصدقاء أحمد بهاء الدين